REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XXI. Band. 1. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1898

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst.

Aus Anlass der Werke:

F. X. Kraus, Geschichte der Christlichen Kunst,
Bd. I. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Texte.
Freiburg i. B. 1896. XIX u. 621 S.;

E. K. Redin, Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen, (Е. К. Рѣдинъ, Мозаики Равенскихъ Церквей). St. Petersburg 1896, 232 S.
Mit 58 Abbildungen im Text und 2 auf Tafeln.

Von **Eduard Dobbert.**

I.

Zu grossem Danke ist die Forschung auf dem Gebiete der frühchristlichen Kunst Kraus für den vorliegenden ersten Band seines gross angelegten neuen Werkes verpflichtet, welcher in übersichtlicher Weise die Ergebnisse der Einzelforschung, an welcher der hochverehrte Verfasser selbst in so hohem Masse betheiligt ist, zusammenfasst und damit gewissermassen ein Standquartier schafft, von dem aus die Einzelforschung, mit dem daselbst unter Dach gebrachten und geordneten reichen Material versehen, ihre Reisen mit gesteigerter Sicherheit wieder antreten kann.

Das erste Buch, S. 1—29, bietet eine trefflich orientirende Abhandlung über den Begriff, die Abgrenzung und die Geschichte der christlichen Kunstforschung. Hier wird gezeigt, wie sich die Beschäftigung mit christlichen Denkmälern erst ganz allmählich zu einer Wissenschaft gestaltete, in welche der anfangs nicht vorhandene kunstgeschichtliche Gesichtspunkt eintrat. Der staunenswerthen Belesenheit des Verfassers haben wir es zu danken, dass dieses Buch ein reiches Repertorium für die Geschichte der frühchristlichen Kunstgeschichtschreibung geworden ist.

Im zweiten Buche, S. 30—57, wird das Wesen und die Geschichte der Katakomben, den bis in die neueste Zeit verfolgten Ergebnissen der Forschung entsprechend, übersichtlich geschildert und dabei mit Recht, nach dem Vorgange G. B. de Rossi's, auf den Zusammenhang derselben mit den jüdischen Einrichtungen, namentlich auch mit den palästinensischen Gräbern ein besonderes Gewicht gelegt.

Das dritte Buch, S. 58—224, handelt in zehn Abschnitten von der altchristlichen Malerei.

Zuerst wird die principielle Stellung der alten Kirche zur bildenden Kunst besprochen und die ältere Auffassung von dem angeblichen Bilderhass der alten Christen als überwunden gezeigt.

Die Abschnitte II und III, (S. 65—87, u. 87—91) haben die verschiedenen Systeme der Interpretation der altchristlichen Bildwerke zum Hauptgegenstande. Es gereicht mir zur Freude, mich in Bezug auf die Deutungsweise der altchristlichen Bilder in vielen Stücken mit dem Verfasser in Uebereinstimmung zu wissen. Wie ich in der Einleitung zu meiner Abhandlung über „das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des XIV. Jahrhunderts“ (Repertorium für Kunstw. XIII (1890) S. 281 ff.) gegenüber abweichenden Ansichten an dem symbolischen Grundcharakter der Katakombenbilder festhalten zu müssen erklärte, wäre es doch „erstaunlich, wenn von dem sinnbildlichen Charakter, welcher den frühesten christlichen Schriften sowie dem alten Testamente innewohnt, nichts in die ältesten christlichen Kunstäusserungen gedrungen wäre“, so sagt Kraus S. 79 mit vollem Recht: „. . . angesichts der den gesammten Cultus seit dem ersten Jahrhundert schon beherrschenden Arcandisciplin, angesichts der allegoristischen Schriftauslegung,[1] angesichts der dem jungen Christenthum vom Orient her geläufigen, durch die heilige Schrift Tag für Tag genährten symbolischen Sprache wäre es geradezu unbegreiflich gewesen, wenn die monumentale Bildersprache der Christen nicht von vornherein einen symbolischen Charakter gehabt haben sollte.“ Ferner bin ich mit Kraus darin einverstanden, dass es nicht richtig ist, den christlichen Darstellungen der vorconstantinischen im Gegensatze zu der nachconstantinischen Zeit die lehrhafte Absicht gänzlich abzusprechen[2]) und sich die Auswahl der Bilder lediglich der Willkür der Künstler anheimgestellt zu denken.[3]) Auch bezüglich des Verhältnisses der antikisirenden decorativen Elemente zu den allmählich immer häufiger werdenden specifisch christlichen Bildern, sowie in Betreff des doch nur zum Theil sepulcralen Charakters der letzteren stehen wir auf einem Boden.

Nachdem früher von einigen Forschern die altchristliche Kunst als eine ausschliesslich lehrhaft-dogmatisirende aufgefasst wurde, fielen später andere in das entgegengesetzte Extrem, indem sie den Katakombenbildern theils eine nur decorative, theils ausschliesslich sepulcrale Bedeutung beilegten, während doch wohl die malerische Ausstattung der altchristlichen Grabstätten aus verschiedenartigen Quellen zusammengeflossen ist, so dass es sich hier um rein decorative, dort um Bilder handelt, welche den Zweck

---

[1]) Es sei hier auf die gedrängte, dem Nicht-Theologen sehr zu statten kommende Uebersicht über den Entwickelungsgang der allegorischen Schriftauslegung der frühchristlichen Zeit (S. 77, 78) besonders hingewiesen.

[2]) Vergl. Repertorium XIII. S. 287.

[3]) Ebenda S. 284.

der Tröstung, des Hinweises auf die Auferstehung und die ewige Seligkeit haben, und dann wieder an anderen Stellen ein lehrhaftes Ziel verfolgt wird.

Von den einzelnen symbolischen Zeichen und Bildern der altchristlichen Kunst handelt der IV. Abschnitt des dritten Buches S. 91—133. Stets muss man sich dessen bewusst bleiben, dass es nur in seltenen Fällen möglich ist, mit annähernder Sicherheit die Anschauungsweise festzustellen, aus welcher heraus die betreffenden Sinnbilder geschaffen wurden, oder die Gedanken zu bezeichnen, welche die Sinnbilder bei den Beschauern erwecken sollten. Meist wird man sich damit begnügen müssen, für die ursprüngliche Deutung nur Wahrscheinlichkeits- oder Möglichkeitsgründe beizubringen. Im Allgemeinen verfährt denn auch Kraus bei den Erklärungsversuchen, unter Beibringung der betreffenden Denkmäler und litterarischen Quellen, mit grosser Vorsicht und giebt an vielen Stellen die Möglichkeit verschiedener Deutungen zu, deren sorgfältige Anführung und Würdigung sehr lehrreich ist. Dort aber, S. 95, S. 162, wo er das berühmte Bild in den so gen. Sacramentscapellen erwähnt, welches links von einem dreifüssigen, Brot und Fisch tragenden Tische einen nach dem Fische greifenden Mann, rechts eine Frau mit zum Gebete erhobenen Armen zeigt, spricht er von dem „mit dem Pallium bekleideten Priester“, wie er Brot und Fisch[4]) segne, und von der Orans als einem Bilde der Kirche, und nennt die Darstellung eine Consecrationsscene, wie wenn an dieser, von de Rossi gegebenen Erklärung keinerlei Zweifel möglich wäre, und doch gehört, wie ich im Jahr 1890 im Repertorium XIII, 369—375 gezeigt habe, diese Scene zu den am meisten umstrittenen Bildern in den Katakomben. Wenn ich an der soeben angeführten Stelle meine Bedenken gegen die de Rossi'sche Interpretation angeführt und eine neue Deutung vorgeschlagen und zu begründen versucht habe: — Christus bei der wunderbaren Speisung nach dem Fische greifend und die weibliche Personification des Dankes —, so bin ich mir dessen wohl bewusst, dass auch diese Deutung manchem Zweifel unterliegt, aber keineswegs deshalb, weil der Sinn des Bildes, wie Kraus und manche andere Forscher offenbar annehmen, ein für allemal feststeht.[5])

Neuerdings hat auch Wilpert (Die Malereien der Sacramentscapellen

---

[4]) Auf S. 162 steht in Folge eines Schreib- oder Druckfehlers statt Fisch: Wein.

[5]) Wenn Hennecke, Altchristl. Malerei und altkirchl. Literatur, Leipzig 1896, S. 265, zu seinem Ausspruche, in welchem er „die Erklärung der fraglichen Handlung auf die Bereitung und Ausspendung des Abendmahls durch den Priester, während das betende Weib die Kirche darstellte, als künstlich und gewagt“ bezeichnet, die Bemerkung hinzufügt: „Dobbert sieht sogar in dem Manne Christus, in der Frau eine Personification des Dankes gegen Gott“, so muss das Missverständniss entstehen, als sehe auch ich in der Scene eine Darstellung der Ausspendung des Abendmahls, während ich a. a. O. gerade gegen diese Deutung Stellung genommen und das Bild als einen im Zusammenhange mit den nebenan Speisenden befindlichen Bestandtheil der wunderbaren Speisung mit wenigen Fischen und Broten zu deuten versucht habe. Dieses hätte Hennecke erwähnen müssen.

in der Katakombe des hl. Callistus, Freiburg i. B. 1897, S. 21) die männliche Figur als Christus bei der Brotvermehrung gedeutet, wie auch sein Beziehen des daneben befindlichen Bildes, des „Mahles der Sieben“, auf die wunderbare Speisung mit wenigen Fischen und Broten, nicht aber auf das Mahl am See von Tiberias, mit meiner Deutung a. a. O. S. 367 übereinstimmt. Wenn Wilpert, S. 21, Anm. 1, sagt, ich hätte den Gestus des Christus (Repert. XIII, 370) unrichtig gedeutet, so kann er nur das Greifen nach dem Fische im Sinne haben. Aber auch die von Wilpert S. 17, Fig. 10 gegebene Abbildung zeigt doch, wie Christus mit seiner Linken die Schüssel mit dem Fische ergreift. In der betenden weiblichen Gestalt sieht Wilpert „die in der Seligkeit gedachte Seele der Verstorbenen“.

Der V. Abschnitt, S. 133—161, handelt von den „biblischen Scenen“, deren einige, wie vor Allem der gute Hirt, unter den frühesten symbolisch-allegorischen Vorstellungen der altchristlichen Kunst bereits im vorangehenden Abschnitte besprochen wurden. Aber auch die historisch biblischen Scenen treten, wie Kraus S. 134 mit Recht betont, „aus dem Rahmen der Allegorie nicht völlig heraus“. „War die ganze Exegese des christlichen Alterthums von der Ueberzeugung beherrscht, dass das alte Testament die Ankündigung des neuen und das neue die Erklärung des alten sei, so entsprach dem auch die ursprünglich rein typologische Verwendung der biblischen Geschichten.“

Bald nach Constantin's Sieg erweitert sich der christliche Bilderkreis und die einzelnen Scenen, die bis dahin meist nur leicht angedeutet wurden, erfahren nun eine reichere Ausgestaltung.

Neue Gegenstände treten uns nun besonders in der Sarkophagsculptur des IV. und V. Jahrhunderts und sodann in den grossen Cyclen von meist musivischen Malereien entgegen, mit denen die Wände der Basiliken ausgestattet wurden.

Unter der Ueberschrift „Liturgische Bilder“ werden im VI. Abschnitte, S. 161—168, vor Allem die auf die Taufe und die Eucharistie bezüglichen Darstellungen besprochen, wobei die Wandbilder in den sogenannten Sacramentscapellen von S. Callisto die Hauptrolle spielen. In Betreff der in den Ichthysbildern, den Darstellungen der wunderbaren Speisungen u. a. m. muthmasslich enthaltenen Anspielungen auf die Eucharistie gestatte ich mir auf meine Auseinandersetzungen im Repertorium XIII, 290—292; 363—381; 423—442, und in der Byzantinischen Zeitschrift V (1896), S. 588, 589 hinzuweisen.

Innerhalb des VII. Abschnittes, S. 168—203, welcher die historischen und ikonographischen Darstellungen zum Gegenstande hat, nimmt die Abhandlung über die ältesten Bilder der Kreuzigung eine bedeutende Stelle ein.

Seitdem ich im Jahre 1880 in meinem Aufsatze: „Zur Enstehungsgeschichte des Crucifixes“, im Jahrb. der K. Preuss. Kunsts. I, S. 417, von den Kreuzigungsbildern an der Holzthür von Sta Sabina zu Rom und einer Elfenbeintafel im Britischen Museum als den ältesten bis dahin bekannt gewordenen Kreuzigungsdarstellungen gehandelt habe, sind mehrere Schriften

zur Geschichte des Crucifixes erschienen, ein Kreuzigungsbild aber, das nachweisbar älter als jene beiden wäre, ist bisher nicht zu Tage getreten.

Gegen Kraus' Ausspruch auf S. 495: „Seit de Rossi zuerst sich zu Gunsten des altchristlichen Ursprungs des Werkes (der Thür von Sta Sabina nämlich) ausgesprochen, wurde diese Ueberzeugung durch Kondakoff, Dobbert, Kraus, Berthier weiter begründet," habe ich einzuwenden, dass ich bereits vor de Rossi, nämlich im Jahre 1873 in meiner Schrift: „Ueber den Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung" S. 87, meine Ueberzeugung ausgesprochen und begründet hatte, dass das Werk in jeder Hinsicht den Charakter einer altchristlichen Arbeit habe, worauf ich die Genugthuung hatte, dass de Rossi bei Gelegenheit der Besprechung der Mosaiken in Sta Sabina (Musaici crist. Fasc. III) meinen Gründen für diese frühe Datirung zustimmte.

Die von der Thür an der Kirche Sta Sabina handelnde Stelle bei de Rossi Bl. 2 v. Anm. 5 lautet:

„Le porte di legno della basilica sono adorne di bassirilievi ritraenti scene del vecchio e del nuovo testamento, similissime ai tipi ed allo stile dei sarcofagi e degli avorii del secolo quinto. (Agincourt Sculpt. pl. XXII.) Esse sono state falsamente credute del secolo XII o XIII: Ed il . . . . . E. Dobbert ha testè con ottime ragioni dimostrato, quelle porte essere al più tardi del secolo VI (Ueber d. St. N. Pisano's u. d. Urspr. 1873, p. 87, 88). Laonde nè anche queste attribuiremo ai lavori ordinati dal papa Eugenio II; e forse un attento esame le farà riconoscere contemporanee della fondazione della basilica nel secolo quinto."

In meiner oben angeführten Abhandlung im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. habe ich sodann zu beweisen gesucht, dass die Thür in der That noch dem V. Jahrhundert zugeschrieben werden müsse.

Demselben Jahrhundert hatte ich im Jahre 1876 (Archaeol. Zeitung XXXIV, 42) die mir damals erst in einer Photographie bekannt gewordene Elfenbein-Kreuzigung des Britischen Museums zugewiesen und hatte dann die Freude, dass Kraus in seiner Schrift: „Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie" 1879 S. 54 meiner Begründung zustimmte, die ich im Jahrbuche d. K. Pr. K. a. a. O. weiter ausführte und auch auf die drei übrigen zugehörenden Elfenbeinplatten ausdehnte, nachdem ich die Originale im Britischen Museum hatte studiren können. Nirgends aber habe ich mich dahin ausgesprochen, dass das Elfenbeincrucifix noch vor dasjenige an der Thür von Sta Sabina zu setzen sei; so war ich denn sehr überrascht, bei Stuhlfauth „Die altchristliche Elfenbeinplastik" Freiburg i. B. und Leipzig 1896, S. 35, dort, wo der Verfasser einen Vergleich der beiden Crucifixbilder auf ihr Alter hin vornimmt, zu lesen, ich sei der Meinung, das Täfelchen in London biete die älteste der bekannten Darstellungen der Kreuzigung, wovon keine Rede sein könne.

Im Jahre 1894 hat Grisar (Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thür von Sta Sabina, in der römischen Quartalschrift für christl. Alterth. u. Kirchengesch. 8. Jahrg. S. 1 ff.) eingehend über das Thürrelief

gehandelt, von dem er auf Tafel 3 eine gute photographische Aufnahme veröffentlicht hat, die sich auch bei Kraus S. 174, Fig. 136 verkleinert findet. Wenn Grisar die auf S. 2 gethane Aeusserung, wonach die bisherigen Angaben über das Bild nicht genügend seien, damit begründet, wie vage ja widersprechend die Aussagen und die Urtheile über die Details der Kreuzigungsscene lauten, so habe ich darauf zu erwidern, dass die von mir im Jahrbuch a. a. O. S. 42 auf Grund einer eingehenden Besichtigung des Bildwerks aus grösster Nähe — denn mir stand eine Leiter zur Verfügung — gegebene Beschreibung nicht irgend vage, sondern ganz bestimmt lautet, nämlich so: „Wir sehen den gekreuzigten Christus zwischen den Schächern. Der Erlöser steht in ruhiger Haltung aufrecht da. Der mit Ausnahme des schmalen Schurzes völlig nackte Körper ist, offenbar unter starker Nachwirkung der antiken Kunst, gut modellirt. Die Hände sind durchnagelt, die Füsse nicht. Der Kopf mit dem kleinen Barte zeigt geöffnete Augen und keine Spur von jenem Ausdrucke des Leidens, wie derselbe für spätere mittelalterliche Kreuzigungsbilder so bezeichnend ist. Auch die in viel kleinerem Massstabe dargestellten, ebenfalls nur mit dem schmalen Gurt bekleideten Schächer, von denen derjenige links seinen Blick von Christus abwendet, während der rechts gerade vor sich hinschaut, stehen ruhig da. Die Kreuze sind durch die Querbalkenenden angedeutet, die aber eigenthümlicher Weise nicht in fortlaufender gerader Linie gegeben sind, so dass sie mehr wie unter die Hände genagelte Brettchen erscheinen. Die Kreuze würde ich als sogenannte **T**-Kreuze bezeichnen, eine Form, welche bei der Vollstreckung der Kreuzigungsstrafe wahrscheinlich sehr gebräuchlich war und sich leicht durch das Befestigen des Patibulum über dem senkrecht aufgestellten Stamme ergab, wenn nicht über dem Schächer links eine Andeutung des Hauptbalkens gegeben zu sein schiene. Den architektonischen Hintergrund des Bildes wird man wohl mit Kondakoff auf die Stadt Jerusalem beziehen können."

Wenn Grisar aber zwischen den früheren Aussagen Widersprüche gefunden, so musste er erst genau prüfen, ob dieselben nicht zum Theil daher stammen, dass neben unrichtigen Aussagen, wie z. B. der seinigen an einer sogleich zu nennenden Stelle, auch richtige gemacht worden, ehe er die bisherigen Angaben in Bausch und Bogen für ungenügend erklärte. Auch jetzt habe ich von meiner Schilderung des Bildes kein Wort zurückzunehmen, was der Verfasser von seiner im Jahre 1891 gethanen Aeusserung nicht sagen kann: „che la crucifissione vi è rappresentata in modo al tutto reale con q u a t t r o chiodi",[6]) während nur die Hände, nicht aber die Füsse durchnagelt sind, wie es sich jetzt auch in Grisar's Abhandlung in der Quartalschrift findet. Aber auch die neue Beschreibung des Crucifixes in dieser Abhandlung kann ich in einem wichtigen Punkte nicht richtig finden; von einem Suppedaneum, auf welchem sowohl Christus als die Schächer stehen sollen, habe ich nichts wahrgenommen. Was Grisar für das Suppe-

---

[6]) Bullettino di arch. crist. Serie quinta, anno II (1891) p. 32.

daneum am Kreuze Christi gehalten, scheint mir ein Stück der Umrahmung zu sein, das sich gewissermassen zwischen die Füsse Christi schiebt.

In der Beschreibung des Kreuzigungsbildes auf der Elfenbeintafel des Britischen Museums heisst es bei Grisar S. 13, „es seien hier die Füsse ohne Nägel, neben einander auf einem Fussbrette.“ Das Letztere ist unrichtig, von einem Fussbrette ist am Original nichts zu sehen, und Grisar scheint ein Suppedaneum nur auf Grund des Ausspruches von Forrer und Müller „Kreuz und Kreuzigung Christi“, 1894, S. 15 anzunehmen: „Auch das Fussbrett ist nicht zu unterscheiden, wenn es unseres Erachtens auch durch die ganze Haltung des Crucifixus annehmbar gemacht wird.“ Wenn Grisar aber gegenüber der richtigen Angabe von Forrer und Müller, wonach von den Fussnägeln nichts zu bemerken sei, seinem Zweifel in den Worten Ausdruck giebt: „Wenn nicht — fügen wir bei — etwa das Original die Abbildungen Lügen straft“, so kann ich dem nur die Thatsache entgegenstellen, dass die meiner Abhandlung beigegebene Zeichnung an Ort und Stelle gegenüber dem Original unter meiner Aufsicht auf das Sorgfältigste durchcorrigirt worden ist.

Der Abschnitt VIII (S. 203—212) bespricht die meist mit der antiken Kunst in engem Zusammenhang stehenden Personificationen mannichfaltiger Naturerscheinungen sowie abstracter Begriffe und ethischer Vorstellungen.

Hier kommen Personificationen wie die der Erde, des Himmels, des Meeres, des Jordan, der Jahreszeiten, der Sonne und des Mondes, der Winde zur Sprache, ferner wird die Frage nach der ältesten Darstellung der göttlichen Weisheit sowie der Tugenden erörtert. Das erste klar ausgesprochene Beispiel von Personificationen der Tugenden biete die Buchmalerei in der Dioskorides-Handschrift. In diesem Abschnitte wird auch die Darstellung von Teufeln und Engeln erörtert. Zunächst habe die bildende Kunst das böse Princip unter dem Bilde des Drachen oder der Schlange dargestellt. Seit dem VI. Jahrhundert begegnen wir dann in Darstellungen der Teufelsaustreibung aus Besessenen jenen nackten Männlein mit struppigen Haaren wie sie z. B. in der Rabula-Handschrift der Laurentiana von 586 und auf ravennatischen Elfenbeinen auzutreffen seien. Sehr allmählich hat sich die Darstellung der Engel als jugendlicher, anmuthiger, geflügelter Gestalten ausgebildet. „Sowohl die älteste christliche Litteratur als die frühesten monumentalen Darstellungen, wie das Verkündigungsbild in Sta Priscilla, fassen die Engel als erwachsene Jünglinge oder Männer von ehrfurchtsvollem Aeussern, ungeflügelt, in Tunica und Pallium gekleidet, auf.“

In dem IX. Abschnitte, S. 212—222, handelt Kraus von den antik mythologischen Bestandtheilen der altchristlichen Kunst, die z. Th. rein decorativ zu verstehen sind, wie z. B. Meerungeheuer, Tritonen u. drgl., z. Th. aber mit Unterlegung eines christlichen Sinnes verwendet werden. In Betreff der hier besonders in Betracht kommenden Darstellung des Orpheus führt Kraus den Beweis, „dass nicht die dem Orpheus zugeschriebene Lehre, sondern der Mythus von der Gewalt seiner die wilden Thiere bändigenden Musik den Anlass zur Reception des Sujets gegeben hat.“

Der X. Abschnitt S. 222—224 bespricht die Technik und den ästhetischen Werth der altchristlichen Malerei.

Das vierte Buch, S. 225—256, ist der altchristlichen Sculptur gewidmet.

Bei der geringen Zahl der auf uns gekommenen altchristlichen Statuen, beziehungsweise Statuetten, unter denen die neun bekannt gewordenen Darstellungen des guten Hirten die Hauptrolle spielen, ist es selbstverständlich, dass die Besprechung der Sarkophage den Hauptinhalt dieses Buches bildet. Der Verfasser verfolgt hier den Entwickelungsgang dieser Gattung der Sculptur von den frühesten, wesentlich die ornamentale Kunst vertretenden Anfängen an und betont auf Grund einiger besonders schöner, bereits mit ausgesprochen christlichen Gestalten versehener Särge aus vorconstantinischer Zeit mit Recht, „dass nicht principielle Abneigung gegen die Verwendung der Plastik, noch künstlerisches Unvermögen, sondern offenbar nur oder wenigstens in erster Linie äussere Umstände die Christen in den Tagen vor Constantin abgehalten haben, einen stärkeren Gebrauch von der Sculptur zu machen.“ Zu diesen ungünstigen Umständen gehört wohl in erster Reihe der von Kraus S. 225 hervorgehobene, dass, da damals die weitaus grösste Zahl der Gläubigen sicher den unbemittelten Ständen angehörte, nur wenige Gemeindeglieder sich die kostspielige Beschaffung figurirter Sarkophage gestatten konnten.

In dieses Buch hätten wohl auch die beiden vorderen Säulen des Ciboriums in S. Marco zu Venedig mit ihren biblischen Reliefs aufgenommen werden können, die ich im Jahre 1873[7]) im Gegensatze zu den beiden hinteren Säulen, an denen man alle Merkmale einer Arbeit aus dem XI. oder XII. Jahrhundert wiederfinde, aus stilistischen und ikonographischen Gründen der altchristlichen Epoche zugewiesen habe, was nach mir auch andere Forscher gethan, so de Waal[8]), welcher das VI. Jahrhundert, der Graf Zorzi[9]), der das V. oder den Anfang des VI. Jahrhunderts als Entstehungszeit annimmt, so auch Tikkanen, der, wie er mir mittheilte, nach wiederholter eingehender Prüfung der Säulen zur Ueberzeugung gekommen ist, dass die Reliefs des vordern Säulenpaares stilistisch und ikonographisch spätestens dem VI. Jahrhundert angehören, und neuerdings M. G. Zimmermann, der in seiner Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters S. 348 den Reliefs, die er in das V. Jahrhundert setzt, mit Recht eine hohe künstlerische und ikonographische Bedeutung beilegt. Dass Zimmermann bei seiner Datierung unabhängig von den Aeusserungen seiner Vorgänger verfuhr, geht aus seiner irrigen Behauptung hervor, dass die Reliefs „von der Kunstgeschichte nicht richtig beachtet sind, sondern mit den beiden hintern Säulen, die schlechte Nachahmungen des XI. Jahrhunderts sind, fälschlich zusammengeworfen werden.“

---

7) Ueber den Stil Niccolò' Pisano's und dessen Ursprung S. 88. Vergl. Repert. XVIII, 337, 338.

8) Röm. Quartalschrift für chr. Alt. u. Kirchengesch., Bd. I, S. 191.

9) Bei Ongania. La Basilica di S. Marco in Venezia, im III. Th. des Textbandes, Kap. XIII, S. 289 f. und S. 297 Anm. 1 zu S. 294.

Aus dem fünften Buche, S. 257—382, welches in eingehender, die Forschungen auf diesem Gebiete bis in die neueste Zeit verfolgender Weise die altchristliche Baukunst behandelt, sei hier der I. Abschnitt hervorgehoben, der die Versammlungsorte der ersten Christen, sowie vor Allem die so schwierige und oft erörterte Frage nach der Entstehung der altchristlichen Basilika und ihrem Zusammenhange mit der heidnisch-römischen Architektur zum Gegenstande hat.

Immer wieder hat die Forschung sich bemüht, unter den antiken Gebäudegattungen diejenige aufzusuchen, welche von der altchristlichen Architektur bei der Gestaltung der Basilika zum Ausgangspunkte genommen ward: bald wurden die forensischen Basiliken, bald die grossen Säle des vornehmen römischen Hauses — „ägyptischer Saal", Hausbasilika —, oder auch das Atrium sowie das Peristyl des antiken Bürgerhauses als Urbilder der christlichen Basilika in Anspruch genommen. Die hierher gehörenden Untersuchungen sind oft mit grossem Scharfsinn geführt worden und haben ein reiches Material zur Geschichte der altchristlichen Baukunst beigebracht. Ein zwingender Beweis für die directe Abstammung der altchristlishen Basilika von einer bestimmten antiken Gebäudegattung ist aber nicht geliefert worden und wird schwerlich je geliefert werden können, weil die frühesten christlichen Kirchen, die uns vielleicht einen über die grössere oder geringere Wahrscheinlichkeit der bisher aufgestellten Hypothesen hinausgehenden Aufschluss gewähren könnten, nicht auf uns gekommen sind.

Aber gab es denn vor Constantin christliche Kirchen in unserem Sinne des Wortes?

Kraus verneint es. Er ist (S. 271) der Ansicht, dass bei der römischen Gesetzgebung, welche seit Trajan die christliche Religion als eine unerlaubte (religio illicita) erklärt hatte, die Christen es nicht hätten wagen dürfen, Kirchen in unserm Sinne zu erbauen. Wo immer anscheinend von solchen die Rede sei, habe man nur an Privathäuser zu denken, welche als Ecclesia oder als Conventiculum dienten.

Dem gegenüber trete ich der Auffassung von Victor Schultze, Archäoogie der altchr. Kunst, S. 44, bei, der, unter Hinweis auf die durch Mommsen (Der Religionsfrevel nach röm. Recht, i. d. Hist. Zeischrift 1890) erforschten Rechtsverhältnisse des Christenthums im römischen Reiche vor Constantin, es für undenkbar erklärt, dass die christliche Kirche „in dem halben Jahrhundert ungestörten Friedens von Septimius Severus bis Decius nicht die Hülle des Privathauses abgeworfen hätte und nicht mit eigentlichen Cultusgebäuden in die Oeffentlichkeit getreten wäre, wie das Judenthum seine Synagogen hatte." Vor Allem aber kann ich gewisse Stellen in der gleichzeitigen Litteratur nicht mit Kraus auf Privathäuser beziehen. Mit Recht ist wiederholt eine Stelle bei Lampridius, Alex Sev. c. 49,[10]) für die Behauptung herangezogen worden, dass in der Zeit des Kaisers Septimius Severus „die christliche Gemeinde ein Grundstück sich

[10]) Schultze a. a. O. S. 45, Anm. 1.

erwarb, um ein gottesdienstliches Gebäude darauf zu errichten". Es ist nicht einzusehen, warum die von Lampridius beigebrachten Worte des Kaisers: „melius esse, ut quemadmodumcunque illic Deus colatur quam propinariis dedatur", nicht ein direct zum Zwecke des Gottesdienstes aufzuführendes Gebäude im Sinne gehabt haben sollten, sondern nur ein zum Gottesdienst einzurichtendes Privathaus. Wäre es damals mit der religio illicita so streng genommen worden, so wäre die Aeusserung des Kaisers in der letztern Deutung ebenso undenkbar wie in der ersteren. Inwiefern sodann aus der Aeusserung des Lactantius (De mort. persec. c. 12),[11]) wonach der Kaiser Diocletian sich dafür entschied, dass die sehr hoch gelegene und weithin bis zum Palast sichtbare Kirche in Nicomedia, weil sie allenthalben von Häusern umgeben war (multae ac magnae domus ab omni parte cingebant), nicht durch Feuer zerstört, sondern niedergerissen werden sollte, hervorgehen soll, dass es sich hier zweifellos um „ein Privathaus" handele, „dessen oberer Saal als Conventiculum hergerichtet und dafür bekannt war", ist nicht ersichtlich. Gerade für ein Kirchengebäude im eigentlichen Sinne des Wortes dürfte die hohe Lage und weite Sichtbarkeit sprechen, und warum sollte nicht eine wirkliche Kirche allenthalben von Häusern umgeben gewesen sein? Dass es im Orient schon vor 201 ein eigentliches Kirchengebäude gab, geht aus der Chronik von Edessa hervor.[12])

So glaube ich denn, dass noch vor Constantin die entscheidende künstlerisch schöpferische That sich vollzogen hat, welche den Typus der christlichen Basilika zum Ergebniss hatte. Weisen auch Schriftquellen, wie Denkmäler auf bedeutende Verschiedenheiten innerhalb des Basilikenbaues seit Constantin hin, in welcher Beziehung der Abschnitt bei Kraus, S. 274—277, der von den neuerdings erforschten afrikanischen Basiliken handelt, sehr lehrreich ist, so hat man doch den Eindruck, dass das Hauptschema dieser Gebäudegattung bereits weit verbreitet, typisch geworden war. Dass aber der christlichen Basilika ein genialer Baugedanke zu Grunde liegt, wird nicht geleugnet werden können, wenn auch für alle einzelnen Bestandtheile derselben — mehrschiffiger Langbau, Ueberhöhung des Mittelschiffes, Apsis u. s. w. — in der antiken Architektur zahlreiche Beispiele vorliegen. Es geschieht ja so oft, dass die Kunstforschung, wenn es sich um Zeiten handelt, aus denen keinerlei Nachrichten über Künstler und ihre Werke auf uns gekommen sind, das persönliche Moment ausser Augen lässt und so verfährt, als liesse sich eine bahnbrechende Kunstleistung einer solchen Zeit in ihrer Entstehung voll erklären, wenn alle Vorstufen derselben beigebracht sind.

Wir haben allen Grund, den Forschern dankbar zu sein, welche aus dem Denkmälervorrath der antiken Baukunst Elemente der christlichen Basilika zusammengetragen und ihre Hypothesen über die Entstehung der

---

[11]) Vgl. Schultze a. a. O. 45. Anm. 2.

[12]) Schultze a. a. O. S. 31; 45 Anm. 2.

letzteren aufgestellt haben, müssen aber gestehen, dass bei der Beschaffenheit unserer Quellen gleichsam der Punkt auf das i nicht gesetzt werden kann. Wir können nur mit Adamy, Architektonik der altchr. Zeit S. 61 sagen: „Diese Raumformen (bei Versammlungsräumen, die dem altchristlichen Kirchenbau vorangegangen waren) dem Bedürfnisse gemäss zu einer ästhetischen Einheit zu verschmelzen, war die Aufgabe des Künstlers und diese Aufgabe in vollendeter Weise und mustergiltig für alle Zeiten gelöst zu haben, ist das eminente Verdienst der altchristlichen Künstler.“

In dem IV. Abschnitt des fünften Buches, der von dem altchristlichen Centralbau handelt, sind S. 352 und 356—358 bei S. Lorenzo in Mailand die Ergebnisse der Kohte'schen Forschung[13]) noch nicht verwerthet, wonach diese Kirche im VI. Jahrhundert in der Weise der Sophienkirche in Constantinopel und wahrscheinlich nach ihrem Vorbilde mit einer über sphärischen Zwickeln hängenden Kuppel überwölbt gewesen sein wird.

Das sechste Buch, S. 383—477, hat die Bildercyklen des IV., V und VI. Jahrhunderts, die altchristliche Mosaik- und Buchmalerei zum Gegenstande.

Die Betrachtungen im Beginne dieses Buches führen uns in die Zeit, in welcher an die Stelle der wesentlich symbolisch-decorativen Malerei der Katakomben die lehrhaft verwendeten biblischen Historienbilder an den Wänden der Kirchen getreten sind. Ausser den Denkmälern bieten hier die Tituli, jene für Kirchenbilder bestimmten oder dieselben schildernden Inschriften, das Hauptmaterial.

Die Bildercyklen in den Kirchen „wollen für das Auge die nämlichen Gegenstände darstellen, welche den jeweiligen Hauptinhalt der Predigt und des Unterrichts bilden.“

Die Frage, wann Darstellungen dieser Art aufkamen, hängt mit der anderen, wann man anfing, Basiliken zu bauen, eng zusammen; denn es ist doch wahrscheinlich, dass man schon in den frühesten Basiliken jenem Bedürfniss nach Belehrung der Gemeinde durch Bilder Rechnung zu tragen begann. Demgemäss hat es an sich nichts Unwahrscheinliches, dass laut der Behauptung des Johannes Damascenus in seinem Schreiben an den Kaiser Theophilus (ed. Migne t. III p. 349) schon Constantin der Grosse in den Kirchen die Anbringung von Scenen aus der biblischen Geschichte angeordnet habe, darunter die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Wunder Christi, die Leidensgeschichte, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die darauffolgenden Ereignisse und die von den Aposteln bewirkten Wunderthaten. Allerdings kann die Angabe des Johannes Damascenus, da er erst im achten Jahrhundert lebte, nicht als sichere geschichtliche Quelle betrachtet werden.[14])

[13]) Kohte, die Kirche S. Lorenzo in Mailand, Berlin 1890, besonders S. 12 ff.

[14]) Es sei mir gestattet, hier eine Entstellung zurückzuweisen, die vor Kurzem in Stuhlfauth's Buch über „die altchristliche Elfenbeinplastik“ eine von mir in der Abhandlung „Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur“, Repert. VIII (1885)

Was die Tituli betrifft, so wären die Distichen, welche Ambrosius († 397) für seine Basilika in Mailand gedichtet haben soll, von allergrösster Bedeutung, wenn ihre Echtheit erwiesen wäre. Im Repertorium XIV (1891 S. 180 f.) habe ich meine Zweifel an dem Ambrosianischen Ursprung derselben durch den Hinweis auf die Unsicherheit der schriftlichen Ueberlieferung, sodann aber namentlich auch dadurch zu begründen gesucht, dass die Beschreibung eines Abendmahlsbildes, in welchem Johannes an der Brust Jesu ruht, in einem der Tituli auf eine spätere Zeit hinzuweisen scheint. Unter Bezugnahme auf meine Begründung bezweifelt auch Kraus S. 386 des Ambrosius Urheberschaft und meint, dass eine gute Anzahl der in diesen Tituli beschriebenen Scenen über den Bilderkreis des vierten Jahrhunderts hinausgehe. Neuerdings hat Merkle in der römischen Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte X (1896) S. 185 ff. in scharfsinniger Weise den Ambrosianischen Ursprung der Tituli zu erweisen gesucht und hierbei namentlich auch die von mir geäusserten Zweifel bekämpft, doch sind letztere auch jetzt nicht gewichen. Wenn aber Merkle der Kunstwissenschaft wegen des bei so schwierigen Datirungsfragen naturgemässen Mangels an absoluter Sicherheit eigentlich das Recht abspricht, sich an solchen Untersuchungen zu betheiligen, so muss ihm entschieden widersprochen werden, denn es ist das gute Recht, ja die Pflicht der Kunstforschung, mit den sich ihr ergebenden Wahrscheinlichkeitsgründen nicht hinter dem Berge zu halten, selbstverständlich unter strengster Unterscheidung des Erwiesenen von dem nur Wahrscheinlichen.

---

gethane Aeusserung erfahren hat. Ich hatte daselbst in dem Kapitel „Zur byzantinischen Frage“, in welchem ich u. A. darauf hinwies, dass bei der nur sehr allmählichen Umwandlung der anfangs im Orient wie im Occident herrschenden symbolischen altchristlichen Kunst zur byzantinischen sich ein Zug ins Realistisch-Historische und ins Feierlich-Ceremoniöse bemerkbar mache, S. 165 gesagt: „Es scheint, dass man auch schon seit Constantin anfing, in Wandbildern den biblischen Vorgängen eine chronologische Anordnung statt der älteren, wesentlich durch die Symbolik bedingten zu geben“, und hatte hierbei die oben im Texte erwähnte Stelle aus dem Briefe des Johannes Damascenus herangezogen. Nur diese meine Aeusserung konnte Stuhlfauth im Sinne gehabt haben, als er S. 203 schrieb: „Wenn .... Dobbert, Repert. f. Kunstw. VIII, S. 165 ff. die nur durch ein schlimmes Vorurtheil eingegebene Behauptung aufstellt, es sei byzantinisch, wenn einzelne historische Ereignisse in chronologisch fortlaufender Reihe dargestellt werden, und diese Meinung für den byzantinischen Charakter aller möglichen abendländischen Denkmäler geltend macht (was ich selbstverständlich nie gethan habe), so ist diese Ansicht durch die Thatsachen selbst widerlegt“, worauf eine gar nicht hingehörende Belehrung darüber folgt, wie schon zahlreiche römische Gemälde, von denen wir Kunde haben, die Thaten heimkehrender Feldherren schilderten, und die vielen (römischen) Ehrenbogen und Triumphsäulen im Zusammenhange die Thaten der Triumphatoren berichten.

Jedenfalls dürfte es kein „schlimmes Vorurtheil“ sein, wenn man bei einer wissenschaftlichen Polemik als erste Pflicht des Angreifers eine genaue Wiedergabe der Aeusserungen des Gegners verlangt.

Was das dem Prudentius zugeschriebene Dittochaeum mit seinen 49 alt- und neutestamentlichen Scenen betrifft, so spricht Kraus Zweifel an der Echtheit auch dieser Tituli aus und erörtert die Schwierigkeiten, welche der Anerkennung des Dittochaeums als eines echten Werkes des Prudentius entgegenstehen.

Sehr dankenswerth ist die Zusammenstellung derjenigen Verse aus den für die Kunstgeschichte so wichtigen Schriften des Paulinus von Nola, die sich auf die Bildercyklen beziehen.

Der II. Abschnitt, S. 399—447 giebt eine Uebersicht der bedeutendsten altchristlichen Mosaikmalereien auf Grund eigener Forschung, sowie der in neuerer Zeit wiederholt angestellten Untersuchungen anderer Gelehrten, vor Allen derjenigen G. B. de Rossi's in seinem monumentalen Werke, Musaici cristiani, in welchem auch zum ersten Mal farbige Abbildungen aller altchristlichen Mosaiken in Rom geboten werden. Mit Recht wird von Kraus S. 406 betont, dass die decorativen Theile der Mosaiken in Sta Costanza uns wie ein letzter Gruss der Antike anmuthen und dass hier noch die grosse tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft zu uns spricht, die den Uebergang zu dem „Neuen Gesetz" nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was das Alterthum überliefert hatte, ansah,

Was das Mosaikbild in der Apsis von Sta Pudenziana betrifft, so sei hier gegenüber der von Bianchini aufgestellten, von de Rossi nicht abgelehnten Deutung des architektonischen Hintergrundes als Vicus Patricius eine neue, von Ainaloff in einer russisch geschriebenen Abhandlung: „Golgatha und das Kreuz in einem Mosaik des IV. Jahrhunderts" gegebene Erklärung erwähnt, wonach wir es hier mit dem Golgathahügel sammt darauf stehendem Kreuze und links und rechts davon mit Constantinischen Bauten in Jerusalem zu thun hätten.

Unter Berücksichtigung der von mir im Repertorium XIV, 179 und von de Waal (Real-Encykl. d. chr. Alt. II 389) ausgesprochenen Vermuthung, die Mosaiken an den Seitenwänden von Sta Maria Maggiore stammten noch aus der Zeit des Liberius und nur diejenigen am Triumphbogen seien auf Sixtus III. zurückzuführen, kommt Kraus nach eingehender Beweisführung zu demselben Ergebniss.

In Betreff der beiden Apsis-Bilder in der Kapelle des h. Aquilinus bei S. Lorenzo in Mailand, deren eines „eine Pastoralscene" zeige, „in der man Joseph mit seinen Brüdern zu erkennen glaubt" (Kraus 426), sei abermals auf Kohte's treffliche Monographie über S. Lorenzo hingewiesen, in welcher S. 22 und 23 gute Abbildungen der beiden Mosaiken geboten werden und der Vorschlag des Giovanni Dozio (Memoria sul culto del martire St. Aquilino in Mailand), welcher in dem einen Bilde das Martyrium des h. Genesius (dem die Kapelle vielleicht ursprünglich geweiht war), erkennen will, als am glaubwürdigsten erscheinend bezeichnet wird.

Was die Ravennatischen Mosaiken betrifft, so lässt Kraus auf eine Schilderung derselben S. 427—444 eine zusammenfassende Charakterisirung

folgen, in der es S. 445 heisst: „In jeder Phase ihres Daseins behauptet die Mosaikmalerei wie die übrigen Kunstzweige in Ravenna einen specifischen, localen oder provincialen Charakter, so gut wie z. B. die zahlreich erhaltenen Mosaiken der römischen Rheinlande einen solchen den stadtrömischen gegenüber beanspruchen. Diesen specifischen Charakter ‚byzantinisch' zu nennen hat man gar kein Recht. Eine solche Annahme ist durch nichts gestützt."

Mit dieser Auffassung steht Kraus sehr isolirt da. Die Forscher, die innerhalb der letzten 25 Jahre über den Gegenstand geschrieben, haben, mit ganz seltenen Ausnahmen, den engen Zusammenhang der ravennatischen Mosaiken mit der byzantinischen Kunst hervorgehoben. Ja, mir scheint, dass bei dem geringen Bestande auf uns gekommener Reste frühester oströmischer Kunst im Orient wir nirgend in dem Masse, wie in Ravenna, das Werden der byzantinischen Kunst, ihr Herauswachsen aus der altchristlichen Gesammtkunst belauschen können, worüber im II. Theile dieses Aufsatzes eingehend gehandelt werden wird.

Hier sei nur noch bemerkt, dass folgende Stelle bei Kraus S. 446 denn doch weniger abweisend lautet als die soeben angeführte: „Dagegen wird man einräumen dürfen, dass in diesem letzten Sprössling, welchen die altchristliche hellenistisch-römische Kunst hervorgetrieben hat, das griechisch-orientalische Element stärker als in der Coemeterialmalerei und der Sarkophagsculptur Roms durchschlägt." Dass Kraus, wie die folgenden Zeilen lehren, bei den hier in Betracht kommenden, „in der Zeit der grossen Concilien des IV., V. und VI. Jahrhunderts gemehrten Beziehungen zur Osthälfte des Reiches" dem Einflusse Alexandrien's[15]) vor demjenigen Constantinopel's den Vorrang ertheilt, bildet insofern nicht einen Gegensatz zu der herrschenden Auffassung von dem byzantinischen Einflusse auf die ravennatische Kunst, als der Begriff „byzantinisch" sich bei dieser Auffassung nicht mit dem Begriff „constantinopolitanisch" deckt, sondern eben die östliche Hälfte des Reiches bezeichnet. Noch ist man nicht so weit und wird vielleicht bei dem geringen Denkmäler-Vorrath aus dieser Frühzeit nie so weit kommen, zwischen einer alexandrinischen, syrischen, constantinopolitanischen Kunstschule scharf zu unterscheiden, wie denn auch Kondakoff[16]) mit Recht sagt, die byzantinischen Kunsterzeugnisse des IV.

---

[15]) Vergl. die schöne Stelle bei Kraus, S. 450 über die grosse Bedeutung von Alexandria, besonders seit dem Concil von Nicaea im J. 325, für das wissenschaftliche und künstlerische Leben im Abendlande, wo es heisst: „Alexandrien war in jenen Jahrhunderten die geistige Hauptstadt der Welt; das galt im Gebiete des profanen, das galt noch mehr in dem des kirchlich-wissenschaftlichen Lebens. Damit ist auch das stärkere Hervortreten des griechischen Elementes in der Kunst des IV. und V. Jahrhunderts gegeben. Man übernahm nicht tausenderlei Schätze aus dem Orient, man bezog nicht Bibeln und andere Bücher aus Alexandrien, ohne auch von den diesen Büchern beigegebenen Illustrationen berührt zu werden.

[16]) In dem hochbedeutenden Texte des Prachtwerkes über die Sammlung byzantinischer Emails Swenigorodskoi's S. 83.

bis V. Jahrhunderts nach Ländern und Völkern des Reiches zu sondern, sei rein unmöglich.

Wie verträgt sich aber mit der oben mitgetheilten Concession des Verfassers das, wenige Zeilen höher stehende harte Wort, wonach die Zusammenbringung der ravennatischen mit der byzantinischen Kunst „sich auf keine Monumente von Byzanz oder der oströmischen Reichshälfte berufen“ könne, „jedes Haltes“ entbehre und „als ganz unwissenschaftlich zurückgewiesen werden“ müsse, und wonach mit der Bezeichnung byzantinisch „hier ein Unfug getrieben“ werde, „der in keiner andern Disciplin gelitten würde?“

Dass auch de Rossi in den späteren ravennatischen Mosaiken wesentlich byzantinische Werke sah, geht aus der Stelle in seiner Besprechung der Mosaiken in dem Oratorium des h. Venantius in Rom aus dem Anfang der vierziger Jahre des VII. Jahrhunderts hervor[17]): „Tutti osservano in cotest' opera d'arte un notabile campione dello stile bizantino degli ultimi tempi della scuola di Ravenna.“ Dieser Auffassung entspricht es auch, wenn de Rossi (Bullettino d. arch. cr. serie IV, anno III [1884—85] p. 51, 52) zu der römischen oder lateinischen Periode der Sarkophagsculptur die ravennatische Zeit des Exarchats als periodo „ravennate od italo-bizantino“ in Gegensatz stellt.

Der III. Abschnitt, S. 447—473, behandelt die ältesten christlichen Bilderhandschriften. Ich hebe hier nur folgenden Punkt hervor. Nachdem der Verfasser zuerst die von Strzygowski im Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäol. Instituts, I. Ergänzungsheft, nach späteren Copien herausgegebenen Kalenderbilder des Chronographen vom J. 354 besprochen, nennt er S. 453 an zweiter Stelle den berühmten Psalter der Pariser Nationalbibliothek No. 139 aus dem zehnten Jahrhundert und erklärt (unter Bezugnahme auf die Auffassung von Wickhoff, Labarte und Waagen) die Miniaturen dieser Handschrift (sowie diejenigen der verwandten Vaticanischen Bibelhandschrift Reg. Chr. No. 1) für „allerdings vortreffliche und auch als solche höchst preiswürdige Reproductionen altchristlicher Vorlagen.“ Er schreibt diese Vorlagen noch dem Anfange des IV. Jahrhunderts zu und hält sie für alexandrinischen Ursprungs. Ich kann dieser Auffassung nicht zustimmen, halte vielmehr, ähnlich wie Kondakoff, Bayet, Tikkanen, den Pariser Psalter für ein Erzeugniss jener auch sonst stark auf die Antike zurückweisenden Richtung der byzantinisch-höfischen Kunst des Zeitraums vom ausgehenden IX. bis ins XI. Jahrhundert, wie sie namentlich auch in den Elfenbeinarbeiten der Zeit zum Ausdruck kommt.[18])

---

[17]) Musaici crist. Lf. 13.

[18]) Vergl. meine von Kraus S. 557, Anm. 1 berücksichtigten Bemerkungen über diese antikisirende Richtung in der byzantinischen Kunst nach dem Ende des Bilderstreites, im Repert. XV (1892) S. 357 f.; ferner die Zusammenstellung antikisirender Elfenbeinreliefs in Tikkanen's Buch über die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel S. 116, und die Abhandlung von Graeven: „Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs“, im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. Bd. XVIII, (1897) S. 3 ff.

In dankenswerther Weise hat Tikkanen bei der Besprechung des Pariser Psalters in dem kürzlich erschienenen zweiten Heft seines grundlegenden Werkes: „Die Psalterillustration im Mittelalter“ S. 113 ff. immer wieder antike Figuren beigebracht, an deren Stellungen, Bewegungen u. drgl. sich die zahlreichen so sichtlich antikisirenden Gestalten der Handschrift anlehnen, selbstverständlich ohne dass gerade die betreffenden Werke dem Maler vorgelegen zu haben brauchen.

Nun könnte vielleicht gefragt werden, warum denn nicht solche antike Elemente den von Kraus angenommenen altchristlichen Psalterhandschriften, die hier als Vorlage gedient haben sollen, eigen gewesen sein könnten?

Darauf würde ich antworten, dass in den Pariser Miniaturen in einem und demselben Bilde neben den antikisirenden Partien sich Gestalten finden, die deutliche Merkmale der spätern byzantinischen Kunst an sich haben. Sehr lehrreich scheinen mir in dieser Beziehung die Miniaturen „Jesaias zwischen der Nacht und der Morgenröthe“[19]) und „David zwischen Sophia und Prophetia“.[20]) Bezüglich des ersteren Bildes sagt Tikkanen a. a. O. S. 122 mit Recht, die Ausführung zeige eine bemerkenswerthe Mischung des antikisirenden und byzantinischen Stils; der Gesichtstypus des Propheten sei byzantinisch und seine übrigens sehr edel drapirte Idealtracht sei in der härteren byzantinischen Behandlung ausgeführt, die zwei allegorischen Figuren seien dagegen in fast rein antikem Geiste erfunden; und in Betreff der zweiten Miniatur betont derselbe Forscher S. 118, ebenfalls mit Recht, die Tracht des byzantinischen Kaisers beim David und den wesentlich byzantinischen Eindruck, den das Bild, trotz der antiken Gewandung der allegorischen Frauengestalten, durch die Hauptfigur, die streng repräsentative Auffassung und die Symmetrie mache.

Solche Widersprüche in einem und demselben Bilde konnten natürlich auch Kraus nicht entgehen. So heisst es bei ihm S. 570 in Betreff des soeben erwähnten Bildes: „Diese grämliche, wenig erfreuliche Gestalt (des David) ist das genaue Bild ihrer Zeit. Sie ist eigenste Arbeit des Künstlers des X. Jahrhunderts; wo er nicht, wie für die Personificationen, antike Vorbilder hat, zollt er der Gegenwart seinen Tribut.“

Dass die Anmuth der zahlreichen Personificationen des Pariser Psalters grossentheils ein Verdienst der antiken Vorbilder ist, hat wohl bisher Niemand bestritten, wenn auch Bayet „L'art byzantin“ S. 160 mit Recht betont, dass, um ein Werk gut zu copiren, man es lieben und verstehen müsse und dass somit allein schon die Thatsache dieses antiken Einflusses beweise, dass die Maler dieser Zeit das Schöne empfanden und es ausdrücken wollten.

Was nun aber die Vorbilder betrifft, so kann ich bei der oben angeführten Mischung antiker und specifisch byzantinischer Elemente in einer und derselben Composition nicht mit Kraus (S. 453) in den Minia-

---

[19]) Abb. u. A. bei Kraus S. 455, Fig. 342.
[20]) Abb. ebenda S. 454, Fig. 341.

turen des Pariser Psalters „die ersten und ehrwürdigsten Reste einer Illustration der Heiligen Schrift“ (in Reproduction) sehen, wenn ich es auch nicht für unmöglich halte, dass der Maler neben heidnisch antiken Werken auch frühchristliche studirt hat. Dazu kommt, dass die antikisirenden Partien der Pariser Miniaturen nicht den Eindruck von blossen Copien machen, sondern unter starker Benutzung der Antike für den bestimmten Zweck geschaffen zu sein scheinen.

Das VII. Buch, S. 478—508, handelt unter der Ueberschrift: „Technische und Kleinkünste“ von den Goldgläsern und Lampen, der Goldschmiedekunst, den Ringen, den Münzen und Medaillen und schliesslich von der Holzsculptur und den Elfenbeinarbeiten.

Ein hochbedeutendes, aus altchristlicher Zeit auf uns gekommenes Denkmal der Holzschnitzerei ist bekanntlich die schon oben erwähnte Thür von Sta Sabina. Obgleich in den letzten 25 Jahren viel über dieselbe geschrieben ist, giebt sie der Forschung noch manches Räthsel auf. Dass die bei Weitem meisten der Reliefplatten der Entstehungszeit der Kirche, der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts angehören, wird jetzt allgemein angenommen. Bei ihrer Verwandtschaft mit römischen altchristlichen Sarkophagreliefs ist mir aber, trotz der scharfsinnigen Beweisführung Strzygowski's in dem Aufsatze: „Das Berliner Moses-Relief und die Thür von Sta Sabina in Rom“ im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. XIV (1893) S. 65, ihr byzantinischer Ursprung, mit Ausnahme einiger sogleich zu besprechender Reliefs, nicht wahrscheinlich. Einen wesentlich abweichenden Stil zeigen folgende fünf Bilder: die Himmelfahrt des Elias; Habakuk im Begriff, durch einen Engel zu Daniel getragen zu werden; der Zug durch das Rothe Meer; die Himmelfahrt (oder Auferstehung) Christi und das Relief, auf welchem Maria (oder die Kirche?) zwischen Petrus und Paulus, die einen Kranz über ihrem Haupte halten, steht und zu dem im oberen Theile der Platte innerhalb einer kreisrunden Glorie dargestellten jugendlich schönen Christus emporschaut. Vier der soeben genannten Platten gehören zu den Hochbildern, das Relief mit der Habakukscene aber zu den Breitbildern. Zunächst unterscheiden sich unsere Hochbilder von den anderen vier Platten desselben Formates dadurch, dass sie nicht wie die letzteren in drei, beziehungsweise vier Unterabtheilungen zerfallen, sondern, mit Ausnahme des Reliefs mit dem Zuge durch's Rothe Meer, wo zwei Momente dargestellt sind, nur eine Handlung vorführen. Aber auch sonst ist die Compositionsweise der fünf Reliefs eine ganz andere. Während die übrigen Darstellungen an statuarische neben einander gestellte beziehungsweise gesetzte Figuren erinnern, waltet hier, mit Ausnahme des Bildes mit Christus in der Glorie, das einen feierlich-ceremoniösen Charakter hat, durchaus ein malerisches Princip, das auch in der Betonung des landschaftlichen Elementes zum Ausdruck kommt. Zu der mit wenigen Ausnahmen ruhigen Haltung der Figuren auf den übrigen Reliefs steht die Aufgeregtheit der Gestalten auf den fünf Platten in starkem Gegensatze. Das Tempo, in dem sich hier die Handlung vollzieht, möchte man als

prestissimo bezeichnen. Mit welcher Hast ziehen in der Himmelfahrts- oder Auferstehungsscene die beiden Engel Christus empor, wie wild kämpfen die feurigen Rosse vor dem Wagen des wie ein römischer Held dastehenden Pharao mit den Wellen, wie masslos ist in dem Bilde mit der Himmelfahrt des Elias das Staunen der beiden Männer zu den Seiten des Elisa, deren einer sich im äussersten Schrecken zu Boden geworfen hat und das Gesicht in den Händen verbirgt; wie erregt sind Maria (?), Petrus und Paulus auf dem Relief mit Christus in der Glorie. Ferner sind die Gestalten in den hier in Betracht gezogenen Reliefs zum Theil von einer Länge, die wieder im Gegensatze zu den meist untersetzten Figuren der anderen Tafeln steht. Ich habe hier besonders die Gestalten des Elisa, des Elias und des Habakuk im Sinne. Sehr merkwürdig sind sodann die in horizontaler Richtung dahinschwebenden langen Engelsgestalten, von denen die eine den auf seinem Wagen gen Himmel fahrenden Elias mittels eines langen Stabes emporzuziehen scheint, während die andere den Habakuk am Kopfe ergriffen hat. Wir haben fliegende Victorien vor uns, wie sie aus der antiken Kunst auf uns gekommen sind.

Dass wir es bei diesen fünf Reliefs mit einem andern künstlerischen Geiste und einer anderen Künstlerhand zu thun haben, als bei den übrigen, ist nicht zu bezweifeln. Besonders deutlich tritt uns dieser Unterschied auf dem Relief mit dem Untergang des Pharao entgegen, wo, wie ich schon oben bemerkte, ausnahmsweise zwei Momente zur Darstellung gekommen sind. Unterhalb der Scene in und an dem Rothen Meere sehen wir nämlich Moses oder Aaron, vor Pharao das Schlangenwunder vollziehend, in einem Stile ausgeführt, der demjenigen der Mehrzahl der Reliefs der Thür vollkommen entspricht und sich von dem malerischen Stil der darüber befindlichen Scene durchaus unterscheidet. Eine erneute Prüfung des Originals müsste entscheiden, ob dieses untere Relief mit dem darüber befindlichen aus *einer* Platte geschnitten oder ob das obere Bild auf besonderer Platte in sehr geschickter Weise dem unteren angefügt ist. Im ersteren Falle hätten wir den Beweis dafür, dass auch die im Stile abweichenden Darstellungen der Entstehungszeit der Kirche angehören, wenn sie auch nicht von demselben Künstler ersonnen und ausgeführt sein können, der die übrigen Reliefs und eben auch den untern Theil des Pharao-Reliefs anfertigte. Dass auf einen Künstler des fünften Jahrhunderts die Antike so unmittelbar einwirkte und ihm die malerische und hoch dramatische Reliefbehandlung so leicht von der Hand ging, würde dann für die Beurtheilung der christlichen Kunst jener Epoche stark in's Gewicht fallen. Am ehesten noch bieten wohl die Mosaiken in Sta Maria Maggiore Analogien, so der schwebende, victoriaartige Engel am Triumphbogen und der Zug durch's Rothe Meer im Mittelschiffe. Sollte es sich aber herausstellen, dass das Relief aus zwei Stücken besteht, so würde wohl die Annahme, dass die betreffenden fünf Bilder bei Gelegenheit einer der spätern Restaurationen geschaffen worden sind, sich rechtfertigen, und da möchte ich über die Zeitbestimmung von Kraus, der für die Himmelfahrt des Elias,

den Durchgang durch's Rothe Meer und „vielleicht auch“ für die Himmelfahrt Christi sowie das Relief mit der Berufung des Moses, unter Anerkennung byzantinischer Einflüsse, die er bei den übrigen Reliefs nicht zugiebt, bis zum VIII. und IX. Jahrhundert geht, noch hinausgehen und die Vermuthung aussprechen, dass wir es mit Erzeugnissen jener oben bereits erwähnten unmittelbar antikisirenden Schule der byzantinischen Kunst vom Ende des IX. bis ins XI. Jahrhundert, die man neuerdings als eine Renaissance dieser Kunst bezeichnet hat, zu thun haben.

Das achte Buch, S. 509—537, ist dem altchristlichen Geräthe und der liturgischen Kleidung, das neunte, S. 538—590, der byzantinischen Kunst gewidmet.

Hier handelt es sich in erster Reihe um die in neuerer Zeit oft erörterte Frage nach den ersten Anfängen der byzantinischen Kunst, und in dankenswerther Weise werden die hierher gehörenden Ansichten einer Reihe von Forschern, wie Labarte, Kondakoff, Bayet, E. Müntz, Springer, Wickhoff, Strzygowski mitgetheilt.

Der Verfasser will von einer byzantinischen Kunst vor Justinian nichts wissen. S. 550, 551 heisst es: „In Constantinopel bewegt sich die bildende Kunst in der Zeit zwischen Constantin und Justinian noch immer im Rahmen der altchristlichen, hellenistisch-römischen Uebung. Es dringen namentlich von Syrien aus, sowohl in die Architektur wie in die Sculptur Elemente und Motive (wie die scharf gezeichneten, spitzen Blätter der Laubzeichnung) ein; es stellen sich in den Bauformen der Basilika Modificationen, wie die Galerien über den Seitenschiffen, die drei aussen dreiseitigen Apsiden, ein; es tritt das eine oder andere neue Sujet in der Ikonographie auf: alles Erscheinungen, welche der Kunst Constantinopel's einen ausgeprägten localen Charakter verleihen, sie aber von dem gemeinsamen Boden, auf dem auch die abendländische Kunst entsprossen ist, nicht losreissen. Die Gabelung beginnt im Zeitalter Justinian's, sie wird vom VII. Jahrhundert — sagen wir von Heraclius — ab eine vollendete Thatsache. Die Gründe, welche dazu und zu dem raschen Verfall der altchristlich-römischen Tendenzen in Constantinopel geführt haben, sind leicht ersichtlich.“

Nun folgt eine kurze Schilderung der traurigen politischen und kirchlichen Zustände im Ostreich und der tiefen Entfremdung zwischen Morgen- und Abendland, sowie eine Aufzählung der Werke, die in Constantinopel aus der Zeit zwischen dem IV. und VII. Jahrhundert auf uns gekommen sind, und eine eingehende Beschreibung der Sophienkirche daselbst.

Ich habe schon oben betont, dass bei der Frage nach dem Werdeprozess der byzantinischen Kunst es nicht in erster Reihe darauf ankomme, welche Rolle dabei die Stadt Constantinopel seit ihrer Begründung durch Constantin gespielt habe, es ist vielmehr zu untersuchen, ob in dem Zeitraum etwa vom Anfang des IV. bis zum VI. Jahrhundert sich innerhalb der christlichen Kunst Eigenthümlichkeiten zeigen, von denen man annehmen darf, dass sie in den östlichen Theilen des Reiches entstanden

sind, Eigenthümlichkeiten, die dann zu der Ausbildung eines besonderen Stiles, eben des byzantinischen, führten. Schwer dürfte es zu bestimmen sein, welches Stadium dieses Entwickelungsprozesses dazu geeignet sei, zuerst mit der Bezeichnung „byzantinisch“ belegt zu werden. Aber ähnlich geht es ja auch sonst bei kunstgeschichtlicher Periodisirung. Wer will in genauer Weise den Zeitpunkt angeben, von dem an die Ausdrücke: romanische, gothische, Renaissancekunst vollberechtigt sind?

Dass man gegenüber der Sophienkirche von einem besonderen byzantinischen Stil reden darf, wird Niemand in Abrede stellen. Diesem Bauwerke gegenüber habe ich den Eindruck, dass in der Zeit Justinian's die Gabelung schon vollständig eingetreten ist, nicht erst, wie Kraus meint, beginnt. Und die Vorstufen zu diesem Bau gehören grossentheils dem Orient an, denn die Kirchen Sto Stefano Rotondo in Rom und S. Lorenzo in Mailand, die Kraus gegen die Annahme, dass die Entwickelung des Centralbaues sich hauptsächlich im Osten vollzogen habe, ins Treffen führt, haben ihre Beweiskraft verloren, seitdem es sehr wahrscheinlich gemacht worden ist, dass Sto Stefano in Nachahmung von Constantinischen Denkmalskirchen in Jerusalem[21]) und S. Lorenzo in Mailand, in Betreff der ursprünglichen Kuppelconstruction, in Nachahmung der Sophienkirche entstanden ist.[22])

Was die Sculptur und die Mosaikmalerei betrifft, so sind, wenn auch nicht zahlreiche, Erzeugnisse derselben im Osten zu Tage getreten, welche eine Feierlichkeit, eine gewisse gebundene Strenge zeigen, wie sie den römisch-altchristlichen Werken nicht eigen ist. Kraus selbst betont eine solche Verschiedenheit, wenn er von den Reliefs an dem Ambo von Saloniki, dessen eine Seite er S. 234 in einer Abbildung nach Bayet, Mémoire sur une mission au Mont Athos, beibringt, sagt: „Die mangelhafte Bildung der Gruppen, das Abweichen von der Einfachheit des evangelischen Berichtes, die Einschiebung eines Engels (bei der Anbetung der Könige), der als Vermittler zwischen die Madonna mit dem Kinde und die ankommenden Magier tritt, die Anordnung der die Figuren trennenden Arcaden, die dadurch bewirkte Herauslösung der Person Christi und der Madonna aus dem Zusammenhange der Action: das sind alles Züge, welche bereits eine namhafte Distanz von den römischen Werken des IV. Jahrhunderts markiren und stark an die entsprechende Composition in St. Apollinare in Classe (soll heissen: St. Apollinare nuovo) erinnern.“

Dass dieses Urtheil über ein orientalisches Werk aus dem IV. oder (wie Kraus meint) eher aus dem Ausgange des V. Jahrhunderts ungünstig lautet, thut nichts zur Sache, die Hauptsache ist, dass hier ein namhafter Unterschied von den römisch-altchristlichen Werken constatirt wird.

Wir erinnern uns, dass der Verfasser dort, wo er von der Kunst Ravenna's handelte, von einem „griechisch-orientalischen Elemente“ sprach,

---

[21]) Dehio und v. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I S. 35 ff.; 40 f.

[22]) Kohte, a. a. O.

das in der ravennatischen Kunst durchschlage, sowie von einem Einflusse Alexandrien's, der nach dieser Richtung noch schwerer in die Wagschale gefallen sein möge als die politische Präponderanz Constantinopel's.

Der hochverehrte Herr Verfasser möge mir gestatten es auszusprechen, dass ich gegenüber derartigen Stellen seines Werkes wiederholt den Eindruck hatte, dass er sich nicht in einem absoluten Gegensatze zu den Vertretern einer oströmischen oder frühbyzantinischen Kunst schon vor Justinian befindet; denn keiner dieser Forscher wird wohl in Abrede stellen, dass die frühesten Erzeugnisse der oströmischen Kunst sich von denen der weströmischen noch wenig unterschieden haben werden und dass somit die früheste byzantinische Kunst sich sehr wesentlich von der späteren unterscheidet. Eine wichtige Aufgabe der Kunstforschung besteht nun gerade darin, diesen Abweichungen der oströmischen von der weströmischen Kunst in ihren frühesten Anfängen beizukommen und das allmähliche Zunehmen dieser Abweichungen bis zu dem Zeitpunkte zu verfolgen, wo in der fertigen byzantinischen Kunst etwas von der abendländischen ganz Verschiedenes dasteht. In diesem Sinne gilt es, die Kunst des griechischen Orients aus dem Rahmen der altchristlichen Gesammtkunst herauszureissen.

Das zehnte und letzte Buch bespricht die ersten Ansätze der Kunst bei den nordischen Völkern und klingt in ein begeistertes Lob der Verdienste des Benedictinerordens um die Gesittung und namentlich auch um die bildende Kunst aus.

Ich kann nicht schliessen, ohne den Wunsch auszusprechen, dass Kunstforschern und Kunstfreunden bald die Freude zu Theil werden möge, den hochverdienten Verfasser bei seinen weiteren Schilderungen und Forschungen zu begleiten.

Ein Gelehrter, der sich die überaus schwierige, aber auch höchst dankenswerthe Aufgabe gestellt hat, die Ergebnisse der Forschung auf einem so umfangreichen und vielfach umstrittenen Gebiete zu sichten und dem Leser in gedrängter Form darzubieten, muss, da viele der hier zu berührenden Fragen bei der Beschaffenheit des Materials noch lange nicht endgiltig beantwortet werden können, wiederholt Meinungsverschiedenheiten hervorrufen, die im Interesse der Wissenschaft ausgesprochen sein wollen. So habe ich denn auch von meinen abweichenden Ansichten kein Hehl gemacht. Das aber darf ich sagen, dass ich aus dem Studium des Werkes, und zwar auch dort, wo ich dem Verfasser nicht zustimmen konnte, reiche Belehrung geschöpft habe und dass mir die von staunenswerthem Wissen und warmem Empfinden getragene Schilderung der altchristlichen Kunstepoche durchweg grossen Genuss bereitet hat.

Nachtrag.

Der oben ausgesprochene Wunsch ist nunmehr über Erwarten in Erfüllung gegangen, indem nicht nur die das Mittelalter umfassende erste Abtheilung des zweiten Bandes der Geschichte der christlichen Kunst er-

schienen ist, sondern der unermüdliche Forscher gleichzeitig ein auch kunstgeschichtlich hochbedeutsames Werk über Dante veröffentlicht hat.

Hier kann nur dasjenige aus dem reichen Inhalte des 512 Seiten starken Buches über die Kunst des Mittelalters hervorgehoben werden, was über den Rahmen dieses Aufsatzes nicht zu sehr hinausgeht: die Erörterung der byzantinischen Frage nämlich, insofern sie die Einwirkung der byzantinischen Kunst auf die mittelalterliche Kunst des Abendlandes zum Gegenstand hat.

Mit Recht unterscheidet Kraus in dieser Beziehung zwischen den Verhältnissen in den abendländischen Ländern nördlich von den Alpen und denjenigen Italien's. Nachdem er die spärlich zu Tage getretenen Nachrichten über byzantinische Künstler, die sich in Deutschland und Frankreich aufgehalten haben, und die Einführung zahlreicher byzantinischer Kunstwerke nach dem westlichen und nördlichen Europa erwähnt hat, sagt er, S. 84, sehr richtig:

„Die Frage ist nun aber weit weniger, wie viel an byzantinischen Erzeugnissen in das Abendland gelangte, sondern in welchem Umfange dieser Import auf die occidentalische Production Einfluss geübt habe. Diese Frage kann nicht mit allgemeinen Betrachtungen erledigt werden. Sie muss sozusagen von Fall zu Fall untersucht werden, und das ist bis jetzt noch keineswegs in erschöpfender Weise geschehen.“ Ich irre wohl nicht mit der Annahme, dass hierbei nicht etwa nur an die Untersuchung einzelner Kunstwerke gedacht ist, sondern dass die Aufgabe etwa in dem Sinne gemeint ist, wie ich sie an anderer Stelle (Jahrb. d. K. Preuss. Kunsts., Bd. XV, 1894, S. 229) in die Worte fasste: „Die byzantinische Frage will .... dahin beantwortet sein, wohin dieser (der byzantinische) Einfluss drang, welche Gegenden des Abendlandes frei von ihm blieben, wie und in welchem Masse dieser Einfluss sich in verschiedenen Ländern oder in verschiedenen Kunstzweigen, in verschiedenen Schulen oder verschiedenen Zeiten bemerkbar machte.“ Gewiss sind derartige Untersuchungen noch nicht in erschöpfender Weise geführt worden, sie sind vielmehr erst in den Anfängen begriffen, aber es sind bereits bei nicht wenigen deutschen Werken, ja ganzen Kunstschulen, wie z. B. der westfälischen, bald in stilistischer, bald in ikonographischer Beziehung byzantinische Einflüsse nachgewiesen worden, Einflüsse, die ja nicht etwa den Entwickelungsgang der abendländischen Kunst diesseits der Alpen als demjenigen der byzantinischen Kunst irgend gleichartig erscheinen lassen, aber denn doch den Charakter der Kunst mancher Gebiete zeitweise mehr oder weniger mit bestimmt haben. Es sei auf die sorgfältigen hierher gehörenden Untersuchungen in Vöge's rühmlichst bekanntem Buche „Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends“ und in dem soeben in Strassburg erschienenen gediegenen Werke von Haseloff: „Eine thüringisch-sächsiche Malerschule des XIII. Jahrhunderts“ hingewiesen.

„Nur Italien“, heisst es bei Kraus S. 87, „nimmt in Folge seiner viele Jahrhunderte hindurch sich erhaltenden engeren Beziehungen zum griechi-

schen Reiche eine ganz andere Stellung ein. Die byzantinische Frage erscheint hier in einem anderen Lichte, und es können die für die cisalpinischen Länder massgebenden Gesichtspunkte und Normen nicht ohne Weiteres hier in Anwendung kommen.“

Kraus nimmt nun, ich möchte sagen: theoretisch, einen bedeutenden Einfluss der byzantinischen Kunst auf diejenige in Venedig, Süd-Italien, Sizilien, auch Rom an und bezeichnet den uns in einer Reihe auf S. 89 angeführter Erzarbeiten, Wandmalereien und Mosaiken entgegentretenden Stil als einen Mischstil, den de Rossi italo-byzantisch genannt habe. Dass innerhalb dieses Mischstiles grosse Verschiedenheiten stattfinden müssen, je nachdem das byzantinische oder das abendländische Element vorwiegt, liegt auf der Hand, so dass auch hier eine genaue Untersuchung von Fall zu Fall erforderlich ist.

Ueber ein süditalisches Werk hat Kraus schon früher unter dem hier in Betracht kommenden Gesichtspunkte ausführlich gehandelt: die aus dem Ende des XI. Jahrhunderts stammenden Wandgemälde von Sant Angelo in Formis. In seiner Schrift über dieselben (Sonder-Abdruck aus dem Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XIV, 1893, S. 37, 38) sprach er sich zusammenfassend dahin aus, dass das Weltgericht an der Westwand und der Rex gloriae in der Hauptapsis „wenn auch nicht in rein byzantinischer Auffassung und Formgebung gehalten, so doch sehr stark byzantinisirend“ seien, während die Bilder aus dem Leben Jesu im Mittelschiff vermuthlich Malern anvertraut gewesen seien, „die in der einheimischen Tradition aufgewachsen, weit mehr im Zusammenhang mit dem geblieben waren, was der Geschichtsschreiber von Monte-Cassino (Leo von Ostia) selbst sehr bezeichnend die magistra Latinitas genannt hat“, doch müsse zugegeben werden, „dass in einigen Punkten, z. B. hinsichtlich der Behandlung der Costüme, byzantinische Einflüsse wahrnehmbar“ seien.

Dieser Auffassung gegenüber glaube ich in meiner Abhandlung: „Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis“ i. d. Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XV (1894) S. 125 ff, 211 ff., durch einen Vergleich der Bilder aus dem Leben Jesu: einerseits mit byzantinischen, andererseits mit abendländischen Darstellungen derselben Gegenstände den Beweis erbracht zu haben, dass es sich hier nicht nur um solche byzantinische Einflüsse in mehr nebensächlichen Dingen, wie in den Costümen, handelt, sondern, dass wir es ikonographisch mit wesentlich byzantinischen Compositionen zu thun haben, wie ich auch für die Kopftypen, die Gebärden, Stellungen und Bewegungen, die Kleidung, die Bauwerke und die malerische Technik zahlreiche Analogien aus der byzantinischen Kunst beigebracht habe.

Dort, wo Kraus in seinem neuen Werke, Bd. II S. 64—67 die Wandbilder in Sant Angelo ganz im früheren Sinne kennzeichnet, geht er auf meine Beweisführung nicht ein, wohl aber sagt er, S. 66, meine Ausführungen hätten ihn davon nicht überzeugen können, „dass der gesammmte hier uns entgegentretende Bildervorrath byzantinischen Charakter habe“.

„Diese Ausführungen“, heisst es weiter, „gehen eben von ganz anderer Grundlage aus als diejenige ist, von welcher unsere Gesammtauffassung von der Entwickelung der christlichen Kunst ausgeht. Ich weigere mich, das als specifisch byzantinisch anzuerkennen, was aus der Quelle altchristlicher Ueberlieferung durch das Medium byzantinischer Uebung uns zugeflossen ist.“

Dass Kraus hiermit alle diejenigen Themata, die bereits von der altchristlichen Gesammtkunst behandelt und sodann von der byzantinischen übernommen worden sind, aus dem Rahmen der byzantinischen Kunst ausgeschieden wissen will, geht daraus hervor, dass er S. 86 unter die Kriterien für den byzantinischen Ursprung eines Kunstwerkes, bezw. für Nachbildung nach byzantinischen Vorlagen, „die Uebereinstimmung der ikonographischen Sujets mit solchen“ rechnet, „welche die byzantinische Kunst nach der Gabelung des VI. bis VII. Jahrhunderts zu dem dem Orient und Occident gemeinsamen Vorrath hinzugefügt hat.“ Bei dieser Auffassung muss ihm freilich ein grosser Theil meiner Beweisführung als überflüssig erscheinen, denn nicht wenige unter den in Sant Angelo dargestellten und von mir besprochenen Sujets kommen bereits in den Katakombenbildern und frühchristlichen Sarkophagreliefs vor.

Es wird wohl Niemand in Abrede stellen, dass die byzantinische Kunst, die ja aus der altchristlichen Kunst herausgewachsen ist, der letzteren sehr viel verdankt, dass in zahlreichen ihrer Werke altchristliche Compositionsmotive deutlich nachklingen; sobald aber die altchristlichen Themata durch das „Medium byzantinischer Uebung“ hindurchgegangen sind, ist aus ihnen denn doch etwas ganz Anderes, etwas Neues geworden: an die Stelle der nur leicht andeutenden Compositionen sind ausführlich erzählende Geschichtsbilder, an die Stelle der mehr allgemein gehaltenen, immer wieder an die Antike sich anlehnenden Kopftypen sind realistischere bildnissartige getreten; Grössenverhältnisse des menschlichen Körpers, Bewegungen, Stellungen sind andere geworden. Sowohl die so umgestalteten ursprünglich altchristlichen, wie auch die später neu geschaffenen byzantinischen Darstellungen wurden nur zu bald zum Ausgangspunkte und zur Grundlage einer Jahrhunderte währenden traditionellen einförmigen Behandlungsweise, an der sich rein byzantinische Bilder eben als solche erkennen lassen. Diese traditionelle Darstellungsweise hat mich denn auch in den Stand gesetzt, die Bilder aus dem Leben Jesu in Sant Angelo als wesentlich byzantinisch zu kennzeichnen.

In meiner Abhandlung habe ich in erster Reihe solche byzantinische Werke zum Vergleich herangezogen, die der Zeit nach den Wandbildern in Sant Angelo nahestehen, also hauptsächlich Arbeiten aus dem X. bis XII. Jahrhundert, dann aber habe ich auch auf oströmische Werke einer früheren Zeit, wie den Codex Rossanensis und das Rabula-Evangeliar aus dem VI. Jahrhundert zurückgegriffen, weil sie sich schon innerhalb der byzantinischen Strömung befinden.

Kraus nennt S. 299 meine Annahme, dass die Miniaturen dieser beiden

Handschriften so wie die Elfenbeinreliefs des berühmten Buchdeckels im Domschatze zu Mailand bereits der specifisch byzantinischen Kunst angehören, „an sich unrichtig.“ Im Repertorium 1885 S. 172 habe ich zu beweisen versucht, dass das Elfenbeinwerk mit seinen vielen altchristlichen Zügen in einer sehr frühen Epoche der oströmischen Kunst, in ihrer Werdezeit, dem V. Jahrhundert, entstanden sei; dass die Miniaturen der beiden Handschriften aber byzantinisch seien, ist wohl bisher nicht bezweifelt worden. Wie ich bereits oben angedeutet habe, brauche ich das Wort „byzantinisch“ nicht im Sinne von „Constantinopolitanisch“, sondern in dem üblichen Sinne von oströmisch im weitesten Wortbegriffe. Gegenüber der Weigerung von Kraus S. 66: „alle Localschulen des Ostreichs, wie Alexandrien und Syrien, unter die Kategorie des Byzantinismus zu subsumiren“, möchte ich nochmals betonen, dass unter den bisher bekannt gewordenen Kunsterzeugnissen dieser verschiedenen Gegenden des oströmischen Reiches so viel Uebereinstimmung herrscht, dass von Localschulen im strengen Sinne des Wortes, die sich also in bedeutenden Dingen zu unterscheiden hätten, zunächst kaum geredet werden kann.

Uebrigens ist auch hier, wie an einigen oben erwähnten Stellen der Gegensatz des hochverehrten Herrn Verfassers gegen die Annahme einer schon früh eintretenden oströmischen, von der abendländischen sich wesentlich unterscheidenden Kunst nicht so gross, wie es nach Aussprüchen, wie der soeben angeführte über die beiden Bilderhandschriften, scheinen möchte, sagt er doch I, 464 in Betreff der Rabula-Handschrift: „. . . . Sonst bemerkt man das Vorherrschen des Roth — ein, wie Kondakoff (S. 122) anmerkt, specifisch orientalisches Element“, und in Betreff des Codex Rossanensis I, 465: „Die Composition, die Gruppirung, die Einzeltypen weichen völlig ab von Allem, was man in den Katakomben, auf den Sarkophagen und Elfenbeinen, selbst auf den Mosaiken und den uns bisher bekannt gewordenen Miniaturen gesehen hat. Das römisch-abendländische Element liegt dem Künstler ganz fern, der Charakter seiner gesammten Arbeit ist entschieden orientalisch, hier und da dem Rabulas, anderwärts den späteren byzantinischen Werken nahekommend.“ . . . „Der historische Christustyp, den sich der Orient im Anschluss an die realen Verhältnisse geschaffen, ist, wie man sieht, jetzt fertig.“ Das ist doch wie eine Beweisführung nicht für den Kraus'schen Ausspruch, sondern für meine von ihm als „an sich unrichtig“ bezeichnete Auffassung.

Wie bereits in seiner früheren Abhandlung S. 27, 28, so legt Kraus auch jetzt wieder für den angeblich wesentlich abendländischen Charakter der Wandmalereien in Sant Angelo ein grosses Gewicht auf das Bild mit der Ehebrecherin vor Christus. Bd. II. S. 66 heisst es: „Dass die Wandgemälde in Sant Angelo ihrer Hauptmasse nach einem andern als dem byzantinischen Gedankenkreis angehören, das geht aus einer einzigen Thatsache schon hervor. In der byzantinischen Kirche wurde der Abschnitt von der Ehebrecherin (Joh. 8, 1—11) nicht gelesen, weil man ihn für die Gemeinde nicht angemessen hielt. Infolgedessen fehlt er in den meisten

griechischen Bibelhandschriften. Ganz gewiss wurde er auch bei den Byzantinern nicht dargestellt. Wir können daher mit Sicherheit annehmen, dass Cyklen, in denen er auftritt, nicht dem griechischen, sondern dem lateinischen Gedanken- und Empfindungskreise angehören.“ Und in der Anmerkung zu dieser Stelle liest man: „Nur vollkommene Unwissenheit in theologischen Dingen kann sich die Frage erlauben, woher ich denn wisse, dass die Scene in der griechischen Kirche nicht gelesen und demnach nicht dargestellt wurde.“

Wer diese Frage gethan hat, weiss ich nicht, das aber weiss ich, dass die Scene mit der Ehebrecherin von der griechischen Kunst dargestellt worden ist, und Herr Professor Kraus würde es auch wissen, wenn er nicht eine Stelle in meiner Abhandlung über die Wandgemälde in Sant Angelo (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsamml. XV, S. 222. Anm. 7) offenbar übersehen hätte, wo ich zwei unzweifelhaft byzantinische, die Johannes-Erzählung veranschaulichende Darstellungen dieses Gegenstandes aus dem XI. bezw. dem XII. Jahrhundert beigebracht habe, nämlich die Miniaturen im griechischen Evangeliar der Laurentiana in Florenz, Plut. VI, Cod. 23, Bl. 184,b und im grusinischen, mit griechischen Bildern und Inschriften ausgestatteten Evangeliar zu Gelati Bl. 244.

Einige mir aus Abbildungen bekannt gewordene, in Monte-Cassino etwa in der Entstehungszeit der Wandbilder von Sant Angelo angefertigte Miniaturen bezeichnete ich, a. o. O. S. 55, als stark byzantinisirend. Dasselbe kann ich jetzt aussagen von den am Schlusse des XI. Jahrhunderts entstandenen Miniaturen in dem Gebetbuche aus Monte Cassino in der Bibliothèque Mazarine zu Paris (Catalogue des Manuscrits de la Bibl. Mazarine par A Molinier, T. I, Paris 1885, p. 132, 133 No. 364 [759]), die ich vor Kurzem aus den von Herrn Dr. Haseloff aufgenommenen und mir freundlichst mitgetheilten Photographien kennen gelernt habe. Diese Bilder sind im Hinblick auf die Wandmalereien in Sant Angelo insofern von besonderer Bedeutung, als sie in naher stilistischer Beziehung zu den letzteren stehen, dabei aber manche in der Richtung auf die Lockerung des byzantinischen Schemas liegende Abweichungen aufweisen.

Bei der Fusswaschung Bl. 24 ist Christus nicht ruhig dastehend, sondern schreitend oder soeben herangeschritten, so dass der rechte Fuss den Boden nur mit der Spitze berührt, dargestellt. — Die Frauen am Grabe Bl. 25 sind in Kopftypus, Haltung und Gewandung byzantinisch und denjenigen im entsprechenden Bilde von Sant Angelo nahe verwandt, dem, wie im Wandbilde, neben einem byzantinischen Ciborium sitzenden Engel aber fehlt der Stab in der Linken, und die Art, wie er die Beine über einander geschlagen hat und sich zu den Frauen hinneigt, ja seine ganze Haltung ist nicht die typisch byzantinische. — Die Höllenfahrt, Bl. 25, ist auch hier wieder wie in Sant Angelo eine echt byzantinische „Anastasis“-Darstellung. — Der gekreuzigte Christus, Bl. 24, stimmt mit demjenigen des Wandbildes völlig überein und ist entweder nach demselben oder einer gemeinsamen Vorlage einfach copirt. Dasselbe dürfte von der am

Kreuze stehenden Maria im Verhältniss zu der zweiten der Frauengestalten im Kreuzigungsbilde von Sant Angelo gelten. Die Art, wie die beiden weinenden Frauen mit der Linken den Mantel zum Auge führen und die Rechte vor der Brust halten, stimmt vollkommen überein. — Der Judaskuss, Bl. 24, zeigt eine entschiedene Abhängigkeit von dem betreffenden Wandbilde oder dessen Vorlage. — Die Himmelfahrt, Bl. 29, giebt durchweg das byzantinische Schema wieder. — Von den drei in Sant Angelo nicht vertretenen Scenen ist die in eine Kuppelkirche versetzte Darstellung des Christuskindes im Tempel (Bl. 19) wesentlich byzantinisch und dasselbe gilt von der Gestalt des zwischen zwei Bäumen stehenden und zu einer vor ihm niederknienden Frau redenden Christus, Bl. 28, (nach Molinier's Meinung ist hier das Noli me tangere gemeint); während die Ausgiessung des Heiligen Geistes (Bl. 29) mit der doch wohl durch Raummangel bedingten Anordnung der Apostel in zwei Reihen über einander und den nicht byzantinischen Gesichtstypen eine von der Ueberlieferung abweichende Richtung vertritt. — Stark gelockert erscheint endlich das byzantinische Schema im Abendmahlsbilde, Bl. 23. An die Stelle des halbkreisförmigen Tisches, wie wir ihn in dem betreffenden streng byzantinischen Bilde in Sant Angelo sehen, ist ein rautenförmiger getreten. Christus ist zwar der byzantinischen Ueberlieferung gemäss an der linken Ecke in halb liegender Stellung auf einem Polster angeordnet, aber die Ankündigung von Judas' Verrath vollzieht sich nicht, wie auf byzantinischen Abendmahlsbildern, nach dem Matthäus-Text, so dass Judas in die Schüssel greift, sondern nach dem 4. Evangelium, indem Jesus dem Judas den Bissen, hier ein mit Kreuzkerbe versehenes Brot, in die gewandbedeckten Hände gereicht hat. Auch entfernt sich der Typus mancher der Köpfe stark von dem byzantinischen. Trotz solcher Abweichungen von der Ueberlieferung haben, wie wir sahen, die Miniaturen des Gebetbuches von Monte-Cassino im Grossen und Ganzen die byzantinische Kunst zur Grundlage, an die sich aber ihr Urheber nicht so streng gebunden fühlte wie derjenige der Wandmalereien in Sant Angelo. (Schluss folgt.)

Die Vorlage des Utrechtpsalters.[1]

Von **H. Graeven.**

Nachdem lange Zeit über Herkunft und Alter des Utrechtpsalters sehr verschiedene Meinungen geherrscht hatten, darf es jetzt als feststehend gelten, dass dasjenige Land, das im Mittelalter viele Jahrhunderte hindurch die führende Rolle in der abendländischen Kunst spielte, dass Frankreich die Heimat der wichtigen Bilderhandschrift ist. Sie ist frühzeitig nach England gewandert und hat dort mehrfache Nachahmungen angeregt, zuletzt gehörte sie der Biblioteca Cottoniana, kam aber im 17. Jahrhundert abhanden und gelangte schliesslich nach Utrecht, in Folge dessen sie unter dem Namen der Utrechtpsalter bekannt ist.[2] Geschrieben und illuminirt wurde der Codex im ersten Drittel des IX. Jahrhunderts zu Hautvillers, einem Kloster der Diöcese Rheims, wie die scharfsinnigen Untersuchungen Adolf Goldschmidt's[3] und Paul Durrieu's[4] ergaben. Beide Forscher waren unabhängig von einander und auf verschiedenem Wege zu dem gleichen Resultate gelangt, das dadurch um so sicherer erscheint.

Goldschmidt's Untersuchung endigte mit der Frage, „bis zu welchem Grade müssen (den Malern zu Hautvillers) Vorbilder zu Grunde gelegen haben, spätrömische oder byzantinische?“ Sein Buch der „Albanipsalter in Hildesheim“ brachte die Antwort. Hier wird zunächst aus den mannigfachen Correcturen der Zeichnung geschlossen, dass im Utrechtpsalter nicht eigene Erfindungen des Malers vorliegen, sondern dass er direct eine Vorlage copirte. Die Zweitheilung des Psalters mit dem starken Einschnitt vor dem 77. Psalm weist nach Byzanz, in mehreren griechischen Handschriften sind Parallelen zu einzelnen Darstellungen des Utrechter

[1]) Vortrag gehalten in der byzantinischen Section des XI. Internationalen Orientalisten-Congresses zu Paris.

[2]) Ein vollständiges Facsimile der Handschrift erschien 1875: Latin Psalter in the University Library of Utrecht, formerly Cotton Ms., Claudian C VII, photographed and produced in facsimile by the permanent autotype process of Spencer Sawyer Bird and Co, London. Zur Geschichte der Handschrift vergl. Birch, The history art and palaeography of the ms. styled the Utrecht Psalter, London 1876 p. 72ff.

[3]) Der Utrechtpsalter I, in dieser Z. Bd. XV 1892 p. 156.

[4]) L'origine du psautier d'Utrecht, in den Mélanges Julien Havet 1895 p. 639

Msc. zu finden", aber, heisst es am Schluss, dabei muss man bedenken, dass uns weder illustrierte altchristliche Hss. des Psalters noch genügende liturgische Kenntnisse jener Frühzeit zu Gebote stehen, um zu ermessen, ob diese Gattung von Psalterien mit Wortillustrationen nicht schon in Rom vorhanden und ob dort nicht auch die Theilung des Psalters vor Ps. 77 schon eingeführt war. Es könnten dann den fränkischen Zeichnern ebensowohl spätrömische Vorbilder statt der altbyzantinischen vorgelegen haben." Mir hatte sich, bevor ich die letzten Ausführungen kennen lernte, die Ueberzeugung aufgedrängt, dass die Illustrationen, die wir in dem lateinischen Psalter vor uns haben, für einen griechischen Text geschaffen sind. Gestatten Sie mir, Ihnen meine Hauptgründe dafür vorzutragen.[5])

Die Art und Weise, in der die jedem Psalm vorangestellte Miniatur des Utrechter Msc. den nachfolgenden Text illustrirt, können wir bezeichnen als eine wörtliche Uebersetzung der Psalmen in die Sprache der bildenden Kunst, eine Uebersetzung, die jedesmal möglichst viele der einzelnen Verse mit ihren meist bildlichen Ausdrücken durch Zeichnungen wiederzugeben sucht. Griechische Psalterhss., deren einige um mehrere Jahrhunderte jünger sind als der Utrechtpsalter, andere ihm ungefähr gleichaltrig sein mögen, haben wohl hie und da den Inhalt eines Psalmverses durch ähnliche Darstellungen veranschaulicht wie der Utrechter Codex,[6]) keine zeigt gleich ihm dies Illustrationsprincip durchgeführt. Jedoch finden wir die genau entsprechende Illustrationsweise wenigstens eines Psalms in spätbyzantinischen Fresken. Das Malerbuch vom Berge Athos giebt unter dem Titel πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν κν das Recept für ein Bild, das nichts Anderes ist als die Darstellung des 148. Ps., und die Vorhallen der Kirchen in mehreren Athosklöstern zeigen die Ausführung jener Vorschriften. Didron in seiner Ausgabe des Malerbuches beschreibt ausführlich das betreffende Bild im Kloster Jwiron,[7]) doch seine Beschreibung liefert keine klare Vorstellung von dem Fresko. Ich vermag daher nicht zu prüfen, wie weit die Composition mit der Illustration des Utrechtpsalters übereinstimmt. Nur zwei Punkte möchte ich hervorheben. Didron bemerkt: „Puis au psaume 148 . . on joint le 150 psaume . . . on voit des musiciens de toute espèce, précédés par David, qui pince de la harpe, et par Salomon, qui chante sur un cahier de musique". Die Miniatur des 150. Ps. zeigt in der einen Reihe der Musikanten an erster Stelle einen Harfenspieler, an zweiter einen Sänger mit dem Notenblatt in der Hand, das

[5]) Die dem Utrechtpsalter nahe verwandte Handschrift in Stuttgart (Kgl. öff. Bibliothek, Bibl. fol. 23) konnte von mir nicht berücksichtigt werden, da mir die Gelegenheit fehlte, diese Miniaturen, kennen zu lernen. Die ausführlichste Nachricht von der Handschrift giebt Goldschmidt, Der Albanipsalter, Berlin 1895 p. 10 ff. Wenn der griechische Ursprung der Bilder im Utrechtpsalter durch meine Ausführungen erwiesen ist, gilt dasselbe von der Stuttgarter Handschrift.

[6]) Einige Beispiele sind angeführt von Goldschmidt a. a. O., zahlreichere von Tikkanen, Die Psalterillustrationen im Mittelalter I p. 29 ff.

[7]) Manuel d'iconographie chrétienne. Paris 1845 p. 237 Anm.

sind die von Didron erwähnten Figuren David's und Salomon's. Da ihre Erfindung nicht durch die Psalmworte selbst bedingt wird, ist es nicht glaubhaft, dass der Miniator und der Freskomaler unabhängig von einander die gleichen Gestalten geschaffen haben.

Ferner erwähnt Didron eine Figur, die er irrthümlich als Erde bezeichnet: „La Terre même est personnifiée; elle est là, sous la forme d'un vigoureux jeune homme, ou comme l'Hercule antique, soufflant de tous ses poumous dans une trompette.“ Unsere Mutter Erde wird stets als weibliches Wesen aufgefasst, die von Didron beschriebene Gestalt ist wahrscheinlich eine Personification des Wassers, wie wir sie ganz entsprechend in andern Miniaturen des Utrechtpsalters finden (Ps. 92). Die Freskomaler scheinen zur Füllung ihrer grösseren Flächen Theile aus verschiedenen Compositionen der auf kleinen Raum beschränkten Psalterillustrationen benutzt zu haben.

Dass die betreffenden Fresken nicht erst späte Schöpfungen byzantinischer Kunst sind, hat Franz Wickhoff in seiner schönen Studie über das Speisezimmer des Bischofs Neon dargethan.[8]) Agnellus berichtet von diesem Kirchenfürsten, der den bischöflichen Stuhl von Ravenna um die Mitte des V. Jahrhunderts innehatte, er habe auf der an die Kirche grenzenden Wand des geräumigen Speisesaales malen lassen: „Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est Laudate Deum de caelis, una cum cataclismo“. Die letzte Bemerkung erklärt Wickhoff eben daraus, dass der Anblick des grossen Wassers im Vordergrunde der Composition zusammen mit der Andeutung des Regens, des Schnees und des Hagels den Agnellus zu dem Irrthum verführt habe, es sei die Darstellung des 148. Ps. mit dem Bilde der Sündfluth vereinigt. Denken wir uns die Illustration des Utrechtpsalters in's Grosse übertragen, so konnte sie sehr wohl den Eindruck hervorrufen, den Agnellus vor den ravennatischen Gemälden gehabt haben muss. Damit hätten wir einen Beweis, dass Psalmillustrationen gleich denen des Utrechter Mss. bereits in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts „in einer von Byzanz bildkünstlerisch abhängigen Stadt“ vorhanden waren.

Einen weiteren Beleg für den griechischen Ursprung der Miniaturen bieten die Elfenbeinschnitzereien, die zu der Gruppe des aus Veroli stammenden Kästchens gehören. Unter den Typen derselben ist eine ganze Reihe, für die nur im Utrechtpsalter Parallelen zu finden sind.[9]) Die Elfenbeinarbeiten sind sicher in Constantinopel entstanden, ihren Verfertigern haben schwerlich lateinische Handschriften zur Verfügung gestanden.

---

[8]) In dieser Zeitschrift Bd. XVII 1894 p. 10.

[9]) Ein besonders charakteristisches Beispiel bietet der ehemals Spitzer'sche jetzt im Musée de Cluny befindliche Kasten abgeb. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I Taf. 8. Die dortige Figur eines zu Boden gestreckten Mannes, dem ein wildes Thier auf den Rücken gesprungen ist, hat ihr Vorbild in der Illustration zu Ps. 77 V. 2 ἔθεντο . . τὰς σάρκας τῶν ὁσίων σου τοῖς θηρίοις τῆς γῆς.

Zu ihren Vorlagen gehörte der vaticanische Josuarotulus oder vielleicht ein älterer Bruder desselben.[10]) Ist es ein Zufall, dass gerade mit den Miniaturen des Rotulus die des Utrechtpsalters eine enge Verwandtschaft zeigen? Beiderwärts sehen wir die gleiche Behandlung des Hintergrundes, die Berge und Bäume haben dieselben Formen, hier wie dort werden kleine Häusergruppen angebracht, die der Landschaft einen idyllischen Charakter verleihen, hier wie dort werden die Oertlichkeiten personificirt. Auch in den Figuren lässt sich manche Aehnlichkeit entdecken. So oft im Psalter Kriegergruppen erscheinen, erinnern sie auffallend an Josua und seine Begleiter. Die Miniaturen des Rotulus sind nur mit wenigen leichten Farben getönt und stehen dadurch den Federzeichnungen des Utrechtpsalters um so näher.[11]) Wir dürfen dem Josuarotulus enprechende Psalterhandschriften einerseits als Vorlage der byzantinischen Elfenbeinschnitzer, andrerseits als Vorlage der carolingischen Maler voraussetzen.

Das hohe Alter der im Utrechtpsalter vorliegenden Typen kann Niemandem verborgen bleiben, der sich näher mit diesen Miniaturen beschäftigt. Goldschmidt hat deren antiken Charakter voll und ganz empfunden und einige feine Beobachtungen darüber gemacht. Die beredtsten Zeugen von dem antiken Geist, der in diesen Miniaturen lebt, sind die zahlreichen Personificationen. Die Gestalten von Sonne und Mond, von Erde und Wasser, auch die als blasende Köpfe gebildeten Winde sind nicht nur dem Alterthum, sondern auch dem ganzen Mittelalter vertraut, auch entspricht es wohl mittelalterlichen Vorstellungen, die in den Ps. oft genannten Tugenden, wie Gerechtigkeit, Wahrheit, Mitleid u. s. w. als weibliche Figuren darzustellen, aber fremd ist es dem Mittelalter, den ganzen Kreis der Natur zu personificiren, wie dies im Utrechtpsalter gegeschieht. In dem besprochenen Bilde des 148. Ps. ragen die Himmel der Himmel, die in das Lob Gottes einstimmen, als bärtige Halbfiguren aus Wolken hervor. Dieselbe Darstellung kennen wir vom Panzer der Augustusstatue aus Prima Porta,[12]) von heidnisch-römischen[13]) und von altchristlichen Sarkophagen.[14]) In einer andern Miniatur (Ps. 73) wandelt die Nacht und der Tag verkörpert am Himmel, und zwischen ihnen starrt das Gespenst des Mittags, ein gorgonenhaftes Antlitz. Der Schlaf umgaukelt als kleine Flügelfigur die auf ihren Betten ruhenden Männer und die Reiter, welche auf ihren Rossen eingenickt sind (Ps. 75). Die Antike zeigt den

---

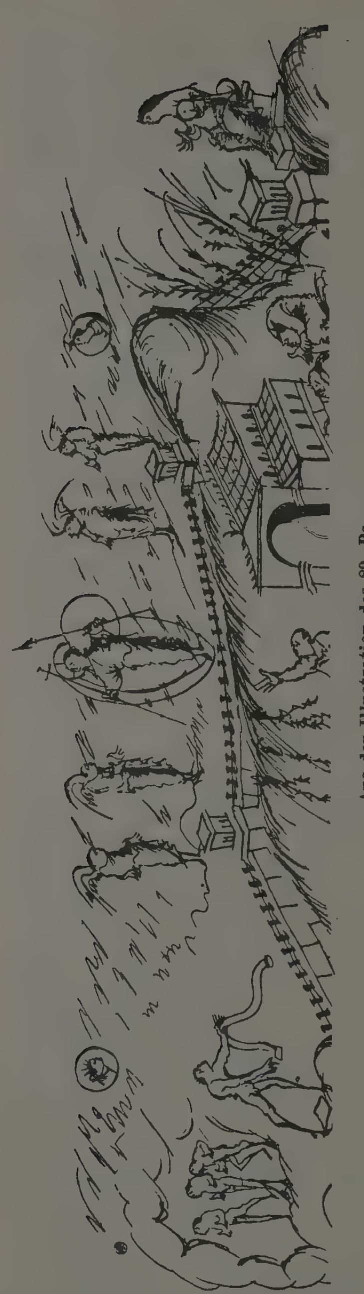
[10]) S. Jahrb. der kgl. Preussischen Kunstsammlungen XVIII 1897 p. 3f.

[11]) Dass die Vorlage des Utrechtpsalters eine farbige gewesen ist, wird durch Goldschmidt, der Albanipsalter p. 13, wahrscheinlich gemacht. Eine Parallele zu solcher Uebertragung farbiger Miniaturen in Federzeichnungen finden wir in der Ueberlieferung eines spätrömischen Kalenders. S. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Jahrb. des arch. Inst., Ergänzungsheft I 1888 p. 100.

[12]) Abgeb. Baumeister, Denkmäler des klass. Alterthums Fig. 183 p. 229.

[13]) S. O. Jahn, Ber. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. I 1849 p. 63 ff.

[14]) S. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im Lateran No. 174.



Aus der Illustration des 89. Ps.

Schlaf in derselben Gestalt in Darstellungen des Kampfes zwischen Herakles und Alkyoneus.[15]) Nur auf schwf. und strengrothf. Vasen kommt diese Darstellung vor, aber der Fall steht nicht vereinzelt da, dass ein Typus, der viele Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung geschaffen ist, ganz am Ausgang des Alterthums wieder auftaucht. Als classisches Beispiel dafür lässt sich eine Diptychontafel anführen, die wahrscheinlich die Apotheose des Kaisers Constantius Chlorus darstellt.[16]) Schlaf und Tod, dieselben Gestalten, welche auf attischen Grablekythen den Verstorbenen zur letzten Ruhe betten,[17]) tragen auf dem Diptychon den vergötterten Kaiser zum Himmel empor. Uns berührt solche Erscheinung sonderbar, aber nur deshalb, weil uns die Zwischenglieder fehlen, die den Typus fortgepflanzt haben.

Zum Ps. 89, dessen Vers 9 unsere Jahre mit einem Spinnengewebe vergleicht, sehen wir in der Miniatur drei nackte Knaben in einem unregel mässigen Polygon, das offenbar ein Spinnennetz darstellen soll. In profanen Kunstwerken des ausgehenden Alterthums erscheinen die Jahre ebenfalls als kleine nackte Gestalten.[18]) Neben dem Bilde der Jahre zeigt der Psalter einen unbe-

---

[15]) S. O. Jahn, Ber. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. V 1853 p. 135 ff.

[16]) Abgeb. Daremberg et Saglio, Dictionaire II, 1 p. 276 Fig. 2460; Molinier a. a. O. p. 36 No. 40.

[17]) S. C. Robert, Hypnos und Thanatos. Die richtige Deutung der beiden Figuren auf der Diptychontafel kenne ich aus den Vorlesungen Prof. K. Dilthey's.

[18]) Vergl. die von Wieseler abgeb. Münzen, Arch. Zeitung XIX 1861 Taf. 147, und dazu Purgold, Archaeologische Bemerkungen zu Claudian und Apollinaris Sidonius p. 60 ff. Auch auf einem Mosaik aus Sentinum, abgeb. Arch. Z. XXXV 1878 Taf. 3, ist die in dem Thierkreis stehende und ihn drehende nackte Figur nicht als Sol, sondern als Annus aufzufassen.

kleideten Mann, der einen nicht ganz deutlichen Gegenstand in den Händen hält, es kann ein Maass sein, aber auch eine Schlange. Die Nacktheit deutet an, dass wir hier nicht einen Menschen, sondern eine Personification vor uns haben. Sie ist nur zu erklären durch Vers 8, dessen griechischer Wortlaut ist: ἔθου τάς ἀνομίας ἡμῶν ἐνώπιόν σου, ὁαἰὼν ἡμῶν εἰς φωτισμὸν του προσώπου σου. Zwar ist die Gestalt von der im Alterthum gewöhnlichen Darstellung des Aeon sehr verschieden,[19] doch hat sie mit ihm das Attribut gemein, sei es, dass wir den Gegenstand als Maass oder als Schlange auffassen. Ausserdem sind die Augen des Herrn, der oben am Himmel sichtbar wird, gerade dieser Figur zugewandt, auf sie passen also die Worte: „Du setztest unser Aeon vor das Licht deines Antlitzes."

Ist unsere Deutung richtig, so ist diese Personification beweisend für die griechische Erfindung der Illustrationen. Saeculum, wordurch der griechische αἰών in der Uebersetzung wiedergegeben wird, ist ganz unpersönlich. Eine andere Gestalt desselben Psalmbildes zeugt ebenfalls für den griechischen Ursprung. In der rechten Ecke erscheint eine weibliche Figur thronend gleich einer Stadtgöttin mit dem Globus auf der Linken. Es ist ἡ οἰκουμένη. Aehnlich kommt sie in der Miniatur des 18. und 149. Ps. vor, nur hat sie an der letzten Stelle, da hier das πλήρωμα αὐτῆς besonders hervorgehoben ist, statt des Globus zwei Füllhörner als Attribut. Ganz anders ist die γῆ des 101. Ps. gebildet, eine gelagerte Frau mit dem Füllhorn im Arm, gleich wie wir sie auf zahlzeichen antiken und mittelalterlichen Monumenten finden. Terra heisst die γῆ in der Vulgata, orbis terrarum ist die Uebersetzung von ἡ οἰκουμένη, der Ausdruck hätte schwerlich die Personification in der angegebenen Weise veranlasst. Auch das Infernum ist ein rein räumlicher Begriff, ὁ Ἅιδης ist für den Griechen eine lebendige Gestalt, so sehen wir zum 114. Ps., der die Worte enthält κίνδυνοι τοῦ Ἅιδου εὕροσάν με, in der Erdtiefe eine mächtige bärtige Halbfigur, die ihren Arm nach einem entfliehenden Sterblichen ausstreckt. Unwillkürlich erinnert die Gestalt an die Berliner Marmorstatuette des knieenden Hades, der sich in den weiten Mantel hüllt.[20]) Manche andere Personificationen wurden durch den griechischen Text eher nahe gelegt als durch den lateinischen. Statt des correxit und firmavit orbem terrarum geben die plastischeren griechischen Wörter καθώρθωσε und ἐστερέωσε τὴν οἰκουμένην unmittelbar den Begriff des Stützens an die Hand (Ps. 95, 92). So bildete der Künstler zwei Atlanten, auf deren mächtige Schultern der Erdkreis gelegt ist. Andrerseits, wo es heisst, „die Erde soll sich bewegen" (Ps. 98), „ihre Grundfesten sollen erschüttert werffen" (Ps. 81), da sehen wir in einer Höhle einen kraftvollen Mann knieend oder die Füsse fest auf den Boden stemmend; mit beiden Fäusten packt er den oberen Rand der Höhle, die Erdoberfläche, um daran zu rütteln

[19]) S. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II Taf. 75, 967.
[20]) S. Beschreibung der Berliner Skulpturen No. 82.

und zu schütteln. Das ist die lebensvolle Gestalt des Σεισμός. All' diese Personificationen dürfen als Kinder griechischer Phantasie gelten.

Auf eine für das Alter der Typen besonders charakteristische Einzelheit möchte ich noch hinweisen. Der 21. Psalm enthält die im Matthaeusevangelium als messianische Weissagung citirten Worte: „sie haben meine Kleider unter sich getheilet, und über mein Gewand haben sie das Loos geworfen". In der Psalterillustration schauen wir das Kreuz mit den daran lehnenden Marterwerkzeugen. Links davon zerren zwei Männer an einem Gewande und über dieser Gruppe erhebt sich ein Geräth, dessen Bedeutung den modernen Interpreten des Utrechtpsalters unbekannt geblieben ist. Es besteht aus zwei in den Boden gesteckten Stangen, die oben und in der Mitte durch Querhölzer verbunden sind. An dem mittleren hängt ein Gefäss. Seine Erklärung findet das Geräth durch den



Aus der Illustration des 98. Ps.

Vergleich mit einem Contorniaten[21]) und einem reliefgeschmückten Marmorblock, der 1834 in Constantinopel auf der Stelle des alten Circus ausgegraben ist und vor Kurzem im Berliner Museum Aufnahme gefunden hat.[22]) Auf beiden Denkmälern wird jenes Geräth gebraucht zum Ausloosen der Plätze, welche die Wagen im Circus beim Starten einzunehmen hatten. In den Vergilillustrationen einer vaticanischen Handschrift benutzt der Todtenrichter dasselbe Geräth zum Austheilen der sortes.[23]) Es ist klar, dass nur in einer solchen Zeit und nur an einem solchen Orte, wo Circusspiele üblich waren und das Instrument zum Bestimmen der Wagenplätze den Zuschauern bekannt war, die Miniaturmaler darauf verfallen konnten, dasselbe Instrument in die von ihnen darzustellende Situation zu versetzen. Die Mönche des Klosters Hautvillers kannten das Instrument nicht.

Anton Springer hatte geglaubt, die eigenartigen Illustrationen des Utrechtpsalters seien ein ureigenes Erzeugniss der carolingischen Maler, er hatte diese Handschrift gepriesen als ein Beispiel für die Fruchtbarkeit und Erfindungskraft des oft missachteten Mittelalters.[24]) Der Psalter bildet

[21]) Abb. Daremberg et Saglio a. a. O. I, 2 p. 1195 Fig. 1531.

[22]) Abb. Revue archéol. II, 1. 1845 Taf. 28.

[23]) Abb. Angelo Mai, Picturae Vergilianae antiquissimae.

[24]) Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter, in den Abhandl. der kgl. Sächs. Ges. Phil. hist. Cl. VIII 1880 p. 187 ff.

im Gegentheil einen neuen Ring in der Kette von Beweisen, dass die mittelalterliche Kunst nur gezehrt hat von dem Typenschatz, den die Blüthezeit der altchristlichsn Kunst, das vierte Jahrhundert, in engster Anlehnung an die Kunst des griechisch-römischen Alterthums geschaffen hat. An dieser Schöpfung waren sicherlich griechische Künstler stärker betheiligt als die bildnerisch minder begabte lateinische Nation, aber wir dürfen nicht annehmen, dass alle griechischen Künstler in Constantinopel thätig waren. Für die altchristliche Elfenbeinsculptur lässt es sich darlegen, dass zahlreiche Typen in Aegypten geprägt sind. Auch auf andern Gebieten der Kunst muss es fassbar werden, was die neben Constantinopel bestehenden Culturcentren wie Alexandreia und Antiocheia erzeugt haben.

Lucas van Leyden als Illustrator.

Von **Franz Dülberg.**

Schon C. Fr. v. Rumohr[1]) und Chr. Kramm[2]) wiesen darauf hin, dass die 1517 bei Jan Severs in Leyden erschienene „Cronycke van Holland" eine Anzahl Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas van Leyden enthält. Seitdem ist dieses Buch, das auch die Stöcke zweier der werthvollsten holländischen Drucke des XV. Jahrhunderts wieder verwendet, oftmals besprochen worden[3]); einen künstlerischen Eindruck dürfte es bei der stillosen Zusammenstellung seines Bilderschmuckes und bei seiner dürftigen typographischen Ausstattung auf Niemand gemacht haben. Hauptsächlich vermöge eines glücklichen Fundes, den ich auf dem Bischöflichen Museum in Haarlem machte,[4]) glaube ich jetzt die Zahl der Bücher, welche Holzschnitte von Lucas van Leyden enthalten, beträchtlich vermehren, dem Meister ein halbes Dutzend bisher nirgends erwähnter, grösserer bildmässig ausgeführter Stücke zuweisen und vor Allem einen glänzend ausgestatteten Druck nennen zu können, dem Lucas van Leyden auf jeder Seite den Stempel seiner Kunst aufgeprägt hat.

Fünf von den sechs Büchern, die ich hier nach der Zeitfolge des Erscheinens bespreche, entstammen der Presse des Jan Severs,[5]) der auf der Hooigracht in Leyden wohnte und schon 1502 in der Stadt thätig war.[6]) In die Reformationsbewegung, die anfangs der 20er Jahre in Leyden Ein-

---

[1]) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig 1857.

[2]) De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam 1857 ff. (s. v. Lucas van Leyden).

[3]) Passavant, Peintre-Graveur t. III. W. Evrard, Albert Durer et Lucas de Leyde, Bruxelles 1884 (bietet eine Aufzählung der Lucas in der Cronycke zuzuweisenden Holzschnitte, von der ich abweiche). W. M. Conway, The woodcutters of the Netherlands in the 15th century. Cambridge 1884. A. Pit, Les origines de l'Art hollandais. Paris 1895.

[4]) Den Hinweis, dass sich auf dem Bischöflichen Museum Drucke des Jan Severs befänden, verdanke ich dem stets hilfsbereiten Bibliothekar der Stadt Haarlem, Herrn J. W. Enschedé.

[5]) So oder Zevertsz, lat. Johannes Severi, Severini, lautet der Name in Urkunden und Druckvermerken.

[6]) Conway a. a. O. S. 259 führt einen Druck von ihm vom 10. März 1502 an.

gang fand, hineingezogen — „heretike bouxkens“ wurden bei ihm verkauft und eine Uebersetzung von Luther's Bearbeitung der „Theologia Teutsch“ gedruckt, — musste Jan Severs im Januar 1524 nach einem Urtheil des „Hof van Holland“ die Stadt verlassen. Er ging darauf nach Utrecht, konnte auch dort sich nicht halten und starb um 1530 in Antwerpen.[7]) Ueber seine persönlichen Beziehungen zu Lucas van Leyden wissen wir nichts.



1508. Breviarium insignis ecclesie Traiectensis optimis caracteribus (ut patet) exaratum . . . . . (in fine) hoc presens opus inceptum, summa cum diligentia correctum et emandatum completum est in opido Leydensi per me Johannem severi. Anno domini millesimo quingentesimo octavo vltimo die Martij. 4⁰. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

Dieses Buch enthält als einzigen Bilderschmuck einen Titelholzschnitt,

[7]) P. J. Blok, Eene hollandsche Stad onder de bourgondisch-oostenrijksche Heerschappy. Haag 1884, S. 226 und 261, und Leidsche Rechtsbronnen, Haag 1884, S. 363 No. 508.

der ungefähr quadratisch mehr als die Hälfte des Blattes einnimmt und den Heiligen Martin mit dem Bettler darstellt (vgl. die — verkleinerte — Abbildung). In der Mitte hält der jugendliche Heilige zu Pferde und zertheilt mit dem Schwert seinen Mantel, nach dem der knieend von rechts nahende Bettler greift. Links reitet der Knappe in ein Thor ein. Hintergrund eine Stadt mit spitzen Thürmen. Das Bild tritt durch die Rundung und Bewegtheit der Formen aus Allem, was man gerade vom ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden kennt, heraus; es erinnert in den schwammig verfliessenden Zügen des Heiligen und in der richtigen, aber etwas hölzernen Zeichnung des Pferdes so deutlich an Lucas' frühen Stich „David und Abigaïl" (B. 24), dass für mich die Autorschaft des Meisters ausser Zweifel steht. Der Bettler mit dem treuen Blick und der trefflich zerlumpten Kleidung erscheint unendlich einfacher und lebenswahrer als in Engelbrechtsen's Darstellung (auf dem Flügel der Leydener Beweinung Christi). Der Schnitt ist klar mit scharf geführten langen Strichen.[8]) Der sichere Wurf dieses Blattes, das nach dem Datum des Buches nicht später als März 1508 entstanden sein kann, wird im Verein mit der reichen Durchführung des gleichfalls 1508 datirten Stiches „Mahomet und Sergius" (B. 126) dazu zwingen, eine Anzahl Anfängerstiche des Lucas mindestens bis 1507 hinaufzurücken. Eine Nöthigung, an dem durch van Mander gegebenen Geburtsjahr 1494 zu rütteln, liegt trotzdem nicht vor. Dürer's Selbstportrait des 12jährigen Knaben und Raffael's venezianisches Skizzenbuch zeigen, welche Frühreife in diesem tropischen Zeitalter möglich war. Gerade die Kunst des Leydeners trägt ein Zeichen überschnellen Wachsthums: er hat — im Gegensatz zu Dürer — nie aus dem Grunde zeichnen gelernt und ist selbst auf der Höhe seiner Kraft nicht sicher in der Bildung von Händen und Füssen.[9])

1514. Missale ad verum cathedralis ecclesie Traiectensis ritū: universis eiusdem dioceseos institutis ac novis festisque compositis facilimo indice annotatis. Quod Joanes Severini calchographus in opido leidensi imprimebat. Anno hūane salutis millesimo qūgētesimo decimoquarto kalēdis Junij. Folio. (Haarlem, Bischöfliches Museum.)

Dieses Buch verwendet den eben besprochenen Titelholzschnitt in gleicher Eigenschaft. Sodann treffen wir in ihm zwei durch ihre Wiederbenutzung in der Cronycke van Holland bereits bekannte Stücke von Lucas van Leyden an: die etwa 8 cm hohe Geburt Christi, (Missale: erster Theil: f. 10 recto; Cronycke: f. 26 verso) und das blattgrosse Crucifix mit Maria und Johannes, (Missale: im Hymnus Angelicus, der ohne Blattzählung auf den ersten Theil folgt; Cronycke: f. 28 recto. — Passavant 21). Das Crucifix ist nebst dem darauf folgenden Blatte auf Pergament gedruckt. Es

---

[8]) Ist das unten in der Mitte angebrachte Zeichen das des Holzschneiders?

[9]) Hände oft naturwidrig verknorpelt (Hand des Mars auf B. 137 von 1530), die grosse Zehe von gleicher Structur wie die vier kleinen (Adam und Eva von 1519, B. 8).

wurde vielleicht zur Zeit des Bildersturms mehrfach herausgeschnitten, während man das Messbuch selbst vernichtete: so kannte Rumohr[10]) und besass Evrard[11]) das einzelne Pergamentblatt, das sich auch im Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. befindet. Für das kürzere Format der Chronik musste der untere Theil des Holzschnittes mit den Säulenbasen des die Darstellung umrahmenden Bogens, den Zehen des Johannes und dem Kreuz, das in einer mit ein-



fachem Blumenornament gezierten Randleiste stehend den unteren Abschluss bildet, wegfallen: dass zu diesem Zwecke der Holzstock verstümmelt worden wäre, wie Rumohr annahm, ist wenig wahrscheinlich, da ein auf dem Berliner Cabinet befindlicher Abzug des unverkürzten Holzschnittes auf Papier und ohne Text auf der Rückseite undeutlicher, also wohl später ist als der in der Cronycke.

Ausser den genannten drei enthält das Buch nur noch vier grössere Holzschnitte; diese tragen gleichfalls alle Kennzeichen unseres Meisters.

[10]) a. a. O. S. 67.
[11]) a. a. O. S. 200.

Drei von ihnen ähneln in Grösse und Format seiner viereckigen Passion (B. 43—56). Es sind: Gottvater und Christus krönen Maria, die in lang herabwallendem Haare fast vom Rücken gesehen ist (erster Theil f. 1 recto); Auferstehung Christi, dem verunglückten Blatte der Passion (B. 56) in der kräftig bewegten, ausdrucksvollen Gestalt des Heilands entschieden überlegen (ebendort f. 75 recto); Ausgiessung des heiligen Geistes, mit sehr klarer Anordnung der zahlreichen Personen (ebendort f. 89 verso). Der vierte Holzschnitt ist zwischen 8 und 10 cm hoch und stellt das Christuskind dar, das in einer reich gerzierten Nische auf einem Stein steht; die Formen des Kindeskörpers wie der Ornamentik sind von einer für die Zeit ganz ungewöhnlichen runden Fülle (ebendort f. 14 verso).

Den eigentlichen Charakter des Buches bestimmen nicht diese wenigen grösseren Stücke, sondern eine grosse Anzahl kleiner, oft nur etwa drei Quadratcentimeter messender Bildchen, die zumal in den zweiten Theil desselben eingestreut sind. Es sind Einzelfiguren von Heiligen, die oft ein leichtes Ornament umrankt[12]), und mitunter Gruppen von zwei bis drei Personen. Fast alle[13]) zeigen, in wenigen Strichen sicher hingeworfen, den Stil des Lucas van Leyden mit den reich geworfenen Gewändern und den schlank bewegten Gestalten. Ihre zierliche Anmuth und das Geschick, mit dem oft eine einzige scharf gebogene Linie den Ausdruck eines Gesichts, den Fall eines Gewandes bezeichnet, lässt mich auch diese kleinen Bildchen dem Meister selbst, der damals ja auch noch kaum eine nennenswerthe Schule gebildet haben konnte, zuweisen[14]). Ist doch auch in der Entwickelung des Stechers eine Richtung auf das beweglich Elegante zu verfolgen, die in dem zwei Jahre vor der Drucklegung des Missale entstandenen Josephcyklus (B. 19 — 23) ihren Höhepunkt er-

---

[12]) Zwei Bildchen in der Cronycke, f. 159 verso, Halbfigur der hl. Katharina, und f. 175 recto, Halbfigur der Magdalena, gleichen durchaus den kleinsten Holzschnitten des Missale, nur erscheint die Linienführung entsprechend der geringeren typographischen Sorgfalt der Chronik weniger klar und fein. Ich konnte das Missale und die Cronycke nicht vergleichen, möchte aber glauben, dass f. 175 recto der Cronycke vom gleichen Holzstock genommen ist wie II. Theil f. 38 recto des Missale.

[13]) Ausnehmen möchte ich eigentlich nur: II. Theil f. 20 verso: Crucifix, f. 39 verso: Jacobus, und ausserdem den schwachen, auch in der Cronycke vorkommenden Holzschnitt: zwei Engel mit der Monstranz.

[14]) Hier das Verzeichniss der kleineren nach meiner Ansicht von Lucas entworfenen Holzschnitte: I. Theil f. 46 verso: Matthäus mit dem Engel, 60 verso: Marcus mit dem Löwen, 63 verso: Lucas, die Madonna malend, 67 verso: Johannes mit dem Kelch. — Hymnus Angelicus, zweites Pergamentblatt recto, gegenüber dem grossen Crucifix: kleines Crucifix.—II. Theil. f. 1 verso: Andreas, 2 verso: Barbara, 3 recto: Nicolaus, 3 verso: Halbfigur der Madonna auf dem Halbmond, 5 recto: Thomas, 6 verso: Antonius, 7 verso: Sebastian, 8 recto: Agnes, 9 recto: Paulus, 13 recto: Apollonia, 13 verso: Dorothea, 14 verso: Petrus, 15 verso: Mathias, 16 recto: Gregor, 17 recto: Verkündigung, 18 recto: Quirinus, 19 recto: Georg, 19 verso: Philippus und Jacobus, 21 verso: Johannes auf Patmos, 29 recto: Johannes Bap-

reicht[15]), und pflegt ja Lucas auch in seinen grossen Einzelholzschnitten wie „Vergil im Korb“ (B. 16) durch die Biegungen einer langen, keck hingeworfenen Linie mehr zu sagen, als Jacob Cornelisz durch die bis zum Widerspruch mit dem Geist der Holzschnitttechnik angewandte Schraffirung!

Aber auch hiermit erscheint die Betheiligung des Meisters an dem Buche nicht erschöpft; vielmehr zeigen dessen grosse Initialen weiss in der schwarzen Füllung ausgespart Pflanzen- und Vogelmotive von so ungewöhnlichem Schwunge, dass ich ihre Erfindung dem Lucas selbst geben möchte. Diese rankenhafte Zier ebenso wie die Stechpalmblätter und Delphinsköpfe[16]) in der Umrahmung des grossen Crucifixes erscheinen in ihrer einfachen Verwendung von Naturformen erfreulicher als die prunkenden Ornamentstiche von 1527 und 1528 (B. 160—162, 164, 165, 167), in denen der Künstler sich vergeblich müht, durch selbständige Durcharbeitung der Einzelheiten gegenüber der italienischen Grotteske seine Freiheit zu wahren.

Anzunehmen ist schliesslich, dass auch für die typographische Ausstattung des Buches Lucas van Leyden nicht ungefragt blieb. In der Anordnung, den grössten Holzschnitt in einem Papierdruck auf Pergament drucken zu lassen, zeigt sich eine fast modern berührende Künstlersorgfalt. Auch die anderen grösseren Stücke sind tiefschwarz und sehr klar gedruckt; übrigens wiederholen sie sich, im Gegensatze zu vielen anderen gleichzeitigen Drucken, wenigstens nicht mit störender Häufigkeit[17]). Die gothische Type ist klar und gross, mit reichlicher Verwendung rother Lettern, das Papier weiss und stark. Alles in Allem wird man in dem Missale wohl das einzige nunmehr bekannte Buch, für das Lucas van Leyden im Ganzen

---

tista, 31 recto: Petrus und Paulus, 34 verso: Martin und Bettler, 35 verso: Margaretha, 38 recto: Maria Magdalena, 40 recto: Christophorus, 40 verso: Madonna mit dem Kind, dem die hl. Anna einen Apfel reicht, 48 verso: Rochus, 50 recto: Bartholomäus, 54 recto: Adrianus, 59 recto: Michael mit dem Drachen, 60 recto: Hieronymus, 61 recto: Franciscus, 64 recto: Ursula, 68 verso: Simon und Juda, 71 recto: Elisabeth. — III. Theil: f. 35 recto: Hiob.

[15]) Dieses Streben nach Eleganz in der Anordnung und Ausführung tritt in der ganzen Leydener Schule auf, in der es die Stelle des fehlenden Schönheitsstrebens einnimmt. Für Engelbrechtsen sei ein Beispiel der — ihm bisher nicht zugeschriebene, aber sicher von ihm herrührende — Kreuzigungsaltar im Erzbischöflichen Museum in Utrecht, von dem Graf Pettenegg in Wien eine kleinere wenig veränderte Originalwiederholung besitzt.

[16]) Stechpalmblätter und Delphinsköpfe finden sich auch bei Engelbrechtsen in der gemalten Umrahmung der einzelnen Darstellungen auf dem in der vorigen Anmerkung genannten Utrechter Altar, sowie bei Bosch auf dem Paradiesbrunnen auf dem Bilde der Schöpfung in Madrid (Abbildung in Hauser-Ménet, Album des Pradomuseum).

[17]) In diesem Aufsatz ist immer nur das erste Vorkommen eines Holzschnittes im Buche notirt.

verantwortlich gemacht werden kann, und vielleicht den schönsten Druck der holländischen Renaissance sehen können.

1515. Hortulus animae. In leydis per Johannem Severi impss 1515. 12⁰. (Haag, Königliche Bibliothek.)

Enthält neben geringeren Holzschnitten eine Anzahl der kleineren auf Lucas zurückgehenden Bildchen des Missale von 1514, wie Madonna und hl. Anna, 4 Evangelisten, Hieronymus, aber auch einige in Grösse und Ausführung mit diesen völlig übereinstimmende Stücke, die sich im Missale noch nicht finden, so:

f. 28 verso: Ein Bischof steht in einer Nische, zu den Seiten zwei schildhaltende Männer.

f. 112 verso: Stephanus.

f. 115 recto: Der hl. Bischof Ambrosius schreibend, in wenigen Zügen fein beobachtet.

1517. Die Cronycke van Holland Zeelandt en Vrieslant ... (In fine) Voleynt tot Leyden bi mi Jan Severs. den 18. dach in oestmaant An. XV. c. en XVII. 4⁰. (Haag, Berlin und anderswo[18].)

Dieses Buch, eine Ausgabe und Fortsetzung der, wie Rumohr[19]) nach Ebert angiebt, bereits 1478 in Gouda und 1483 in Leyden gedruckten, nach ihrer Eintheilung in „Divisië's (= Kapitel) so genannten Divisiekroniek, enthält ausser den zwei grösseren dem Missale entnommenen Holzschnitten und den beiden in Anm. 13 erwähnten Bildchen nur noch 6 Stücke, die alle Stilkennzeichen des Lucas van Leyden tragen. Es sind:

f. 1 recto: Gottvater auf der Weltkugel, zwei Engel halten seinen Mantel empor.

Maria als Himmelskönigin auf dem Halbmond in ovaler Glorie. Rechts und links Engel. In den vier Ecken Engelsköpfchen.

Beide in hohem Rechteck, nebeneinander.

Den zweiten dieser Holzschnitte copirte Jacob Cornelisz auf einem Blatte seiner Folge der Tugenden und Todsünden (S. 112, Amsterdam, Prentenkabinet). Die Copie befindet sich links, über der Sibylla Persica; gegenüber ist Christus in der Vorhölle, mit dem Zeichen des Meisters versehen, über der Sibylla Lybica. Dass der Amsterdamer der Copist ist, sieht man zumal an der viel roheren Ausführung der Engelsköpfchen[20]).

---

[18]) Keine gesuchte Seltenheit. Frederik Muller's Katalog, Amsterdam 1893, offerirt ein Exemplar „en très-bon état" für f. 80.—

[19]) A. a. O. S. 116.

[20]) Ueberhaupt ist Jacob Cornelisz, der als Maler den Geertgen und Engelbrechtsen mit geringerer Freiheit der Farbengebung und Composition folgt, als Zeichner für den Holzschnitt von Lucas van Leyden abhängig. Er copirt dessen Radirung von 1520 „Kain und Abel" (B. 12) im Gegensinne in einem Blatte (Berliner Cabinet) seiner „stomme Passie" (Amsterdam, Doen Pietersen s. a. 12⁰. — Die meisten Blätter der Folge tragen das Zeichen des Künstlers, einige die Jahreszahl 1521. Für die Gewandbehandlung der Madonna auf dem Halbmond (gleichfalls Berlin) derselben Folge nahm er sich Lucas' Stich B. 81 zum Muster.

f. 50 verso: Herzog Pippin, in Halbfigur von vorn gesehen. Er ähnelt einem der Gäste des Herodes auf Lucas' Holzschnitt B. 12. Mehrere Personen im Hintergrund, davon eine mit dem für Lucas charakteristischen verlorenen Profil. — P. 24.

f. 59 verso: Bonifacius. Halbfigur des nach rechts blickenden bartlosen Bischofs, der in der Rechten den Stab hält, mit der Linken an sein Gewand greift.

f. 96 recto. Graf Dirk I. Bärtig, im Barett und reicher Kriegertracht, ganze Figur. Mit der Linken fasst er seinen weiten Mantel vorn auf der Brust zusammen, mit der Rechten hält er die Löwenfahne.

f. 432 verso: Karl V.[21]) Brustbild, von vorn gesehen, den Kopf nach rechts geneigt. Die Hände ruhen auf einem Kissen, die Rechte hält das Szepter.

Sechs andere Holzschnitte — f. 83 recto: Krieger, der mit dem Säbel salutirt; f. 125 verso: Hässlicher Krieger, der mit beiden Händen den krummen Säbel hält; f. 204 verso: Crucifixvision einer Nonne (dieses Bildchen auch in anderen, auf der Bibliothek des Haag befindlichen Drucken des Jan Severs und Peter Jansz verwandt); f. 278 verso: Das Wunder der heiligen Barbara; f. 281 recto: Philipp von Burgund; f. 413 recto: Philipp von Castilien — mögen zeitlich, die Nonne und die hl. Barbara wohl auch stilistisch dem Lucas van Leyden nicht allzu fern stehen; an die Autorschaft des Meisters zu denken, verbietet schon die harte Strichführung. Wohl der ganze übrige Bilderschmuck ist ziemlich wahllos aus älteren Drucken entlehnt. So sind 14 der Holzschnitte[22]) von den zerschnittenen Stöcken gewonnen worden, die unverletzt den französische Anmuth mit holländischer Wahrheit vereinenden Schmuck des von dem Burgundischen Hofmann Olivier de la Marche verfassten allegorischen Gedichtes „Le chevalier délibéré“ bildeten, das nach 1486 in Gouda, nach 1498 mit den gleichen 12 blattgrossen Bildern in Schiedam gedruckt wurde.[23])

Von Lucas' runder Passion von 1509 angeregt, zeichnete er eine solche für den Holzschnitt — das früheste Datum auf einem Blatte dieser Folge ist 1511 (auf der „Flucht nach Egypten“ des Amsterdamer Cabinets). Unter dem Einfluss der in De Marolles' Katalog von 1666 genannten Reiterfriese des Leydeners (Könige von Juda und 9 Helden) schafft er die von van Mander erwähnten „Negen Beste“, die fragmentarisch (Hector, Gottfried von Bouillon, Alexander?, Josua?) auf dem Brüsseler Cabinet des Estampes erhalten sind. — Uebrigens setzte Jacob Cornelisz auch Dürer in Contribution: wir finden den „Hannas“ aus dessen Kupferstichpassion erst in der runden, dann auch in der „stummen“ (= textlosen) Passion wieder.

[21]) Lucas konnte den jungen Fürsten 1515 bei dessen Einzug in Leyden sehen (Blok, Eene hollandsche Stad onder de bourgondisch-oostenryksche Heerschappij S. 65).

[22]) ff.: 127 r, 139 r, 156 r, 159 r, 162 v, 184 r, 184 v, 185 v, 203 v, 209 r, 221 r, 241 r, 256 r.

[23]) Jan Severs. besass die Holzstöcke schon 1511 (Conway, a. a. O. S. 294). — Nach Conway, S. 149, finden sich in der Cronycke auch noch einige im Stil des „Chevalier délibéré“ ausgeführte, aber nicht zu diesem Buch gehörige Holzschnitte.

Zwei Darstellungen[24]) — Scenen aus Kriegslagern — wurden der 1485 oder 1486 in Gouda erschienenen „Scoenre historie hertoghe godevaerts van boloen“,[25]) einer sagenhaft ausgeschmückten Kreuzzugsgeschichte, entnommen. Aus Schedel's Weltchronik ist der „Samson“ (Schedel f. 41 verso) mit Fortlassung der Thore von Gaza in f. 133 verso, und „Der Papst und die Cardinäle“ (Schedel f. 118 verso) in f. 43 recto der Cronycke übergegangen. Eine Anzahl Einzelgestalten von auffallend metallischer Rundung der Form wird man wohl mit Rumohr als „Copieen nach italienischen in Kupfer gestochenen Spielkarten“ bezeichnen müssen.

Den unverkauft gebliebenen Exemplaren des Buches fügte man später die 36 letzten, die Ereignisse von 1517 bis 1530 behandelnden Blätter aus „Van Brabant die excellente Cronike“, Antwerpen, Jan van Doesborch, Juni 1530, bei. Der Bilderschmuck dieses Werkes ist ebenfalls zum grossen Theil von älteren Holzstöcken gewonnen worden; Holzschnitte des Lucas van Leyden finden sich nicht in ihm.

Vor 1524. Dominusque pars . . . . (in fine) impressum leidis per me johannem severi. Laus deo. kl. 4⁰.

(Haarlem, Gemeentebibliotheek.)

Dieses Fragment enthält als einzigen Holzschnitt ein blattgrosses Buchdruckersignet: Unter einem Bogen, auf dessen noch mehr gothisch verzierten Säulencapitälen zwei Männer, der eine mit einem Würfel, der andere mit einem aufgeschlagenen Buche, sitzen, hält ein Löwe auf hügeligem Erdreich ein Wappenschild mit zwei Lilien und einem Schlüssel, und eine Fahne mit der Inschrift: Dieu soit lone (sic!) de toult. Der Rücken des Löwen und die nackten Männer sind mit solcher Sicherheit gezeichnet, dass ich trotz der etwas derben Ausführung im Schnitt das Signet dem Lucas van Leyden zuschreiben möchte.

1529. Den Bibel. 'T geheele onde en nieuwe testament . . . (in fine) Gheprint Thantwerpen in die Cammerstrate, in den gulden eenhoren bi mi willem vorsterman, voleynt op sinte matheus auont den 20 dach van Septēber int jaer na die ghebuerte ons salichmakers MCCCCC eū XXIX. (Die Druckerlaubniss ist vom November 1528.)

Folio (Berlin, Kupferstichcabinet).

Unter den zahlreichen, von recht verschiedenen Händen herrührenden Holzschnitten dieser Bibel sind zwei mit kräftiger Hervorhebung von Licht und Schatten in etwa 10 cm hohem Rechteck ausgeführte Stücke unverkennbar von Lucas van Leyden, aber schwerlich gerade für dieses Buch entworfen, da die flüssigen, doch noch nicht virtuos wellig gekräuselten Formen die Zeichnung spätestens in den Anfang der 20er Jahre setzen lassen. Es sind:

f. H h 2 verso (vor dem Psalter): David im Gebet. In Dreiviertel-

---

[24]) ff. 20 r. und 46 v.

[25]) Nach A. Pit (a. a. O.) ist das einzige bekannte Exemplar auf der Bibliothèque d'Arenberg, Brüssel. — Die Datirung nach Conway, S. 142 (292).

Rückenansicht kniet er mit gefalteten Händen vor Gottvater, der in Halbfigur links in einer mächtigen Wolke erscheint. Gesicht und Haltung David's, die Form seines vor ihm liegenden Baretts, die Bildung der Wolke ähneln Lucas' Radierung B. 29; ganz in seinem Geist ist die geschwungene Falte am Aermel Gottvaters.

f. Oiiij verso (vor dem 1. Brief Petri): Petrus auf der Weltkugel, in einer Nische stehend. Er hat krauses Haar, gerade Nase und kurzen Bart. In einer Hand hält er ein Buch, in der anderen herabhängenden die Schlüssel. Die Säulen der Nische zeigen die charakteristischen Halbrenaissanceformen des Lucas.

Unter den übrigen Holzschnitten haben nur noch etwa 20 einen wirklichen Kunstwerth. Sie tragen, obgleich sie mit flüchtiger Sicherheit ausgeführt, nicht viel mehr als die Umrisse bieten, alle Kennzeichen der gesicherten Blätter des Jan Swart van Groningen,[26]) d. h. der von van Mander erwähnten Schiffspredigt Christi (B. und P. 1) sowie der beiden mit dem gleichen Monogramm versehenen Octavblätter, Predigt eines Apostels und Versuchung Christi (Berliner Cabinet): die geradlinigen Profile, die viereckig abgeschnittenen Backenbärte, die cylinderartigen[27]) Kopfbedeckungen und wulstigen Turbane, den senkrechten Faltenwurf, die kleinen entlaubten hakigen Aeste. Ich nenne:

f. a iiij verso: Noah und seine Söhne.

f. d 6 recto (Exodus): Das Passahmahl, mit sehr naturwüchsigen Bewegungen beim Essen.

f. E 7 recto: Anbetung des goldenen Kalbes.

f. J. 7 recto: Aufrichtung der ehernen Schlange; trefflich ein Schreiender rechts vorn.

f. q 6 recto: Salbung Saul's.

f. T 8 verso: Salomo's Urtheil, von dramatisch belebter Composition.

f. F f 6 verso: Hiob und seine Freunde.

f. H 1 verso: Jonas wird über Bord geworfen.

---

[26]) Von diesem, dem Leydener Meister sich anschliessenden, aber noch mehr als dieser im Zenith der Renaissance stehenden räthselvollen Künstler, der nach van Mander einige Jahre in Gouda thätig war, dürften aller Wahrscheinlichkeit nach die 12 gerollt in einem Blechcylinder auf der Sakristei der St. Janskerk in Gouda bewahrten grossen Cartons herrühren, die alter Tradition (J. Walvis, Beschrijving der Stad Gouda, Gouda 1714. II. S. 52, 88, 89) nach als Vorlagen für die beim Brande von 1552 vernichteten Glasgemälde der Kirche gedient hatten. Die wenigen Notizen, die ich unter ungünstigen Umständen über diese beschädigten, in der kräftig weichen Modellirung einzelner Köpfe und Hände aber auf Holbein's Höhe stehenden Zeichnungen aufnehmen konnte, denke ich in einer umfassenden Arbeit über Lucas van Leyden und seinen Kreis zu bringen.

[27]) Diesen treffenden Vergleich entnehme ich Wilhelm Schmidt (Zeitschrift für bildende Kunst II, 1867: Jacob Cornelisz van Oostsanen und Jan Swart van Groningen in der Münchener Pinakothek).

Von sämmtlichen Holzschnitten des Bandes trägt nur einer eine Bezeichnung: und 1528. Es ist ein stehender Paulus, f. H_1 recto, vor dem Römerbrief. Die Zeichnung, zumal das Gesicht und der birnenförmige Schädel des Apostels, ist kindlich, der Schnitt ungeschickt.

Eine eingehende Durchforschung der Bibliotheken und Cabinette nach den Resten der holländischen Buchillustration vom Anfang des XVI. Jahrhunderts, die so originelle Leistungen wie den seltsamen Orbis pictus des „Huis der Fortune“ (Utrecht, Jan Bernts. 1531, auf der Bibliothek des Haag) geschaffen, aber bisher noch nicht einmal eine nur bibliographische Behandlung[28]) erfahren hat, dürfte wohl auch noch fernere Erweiterung dem Werk des Lucas van Leyden bringen.[29]) Aber auch für die Einzelholzschnitte des Meisters mag „Aristoteles und Phyllis“, Campbell Dodgsons[30]) schöner Fund auf der Pariser Nationalbibliothek, nicht die letzte Bereicherung bedeuten. Was ist zum Beispiel aus dem „Wirthshausschild“ (L'enseigne à bière in De Marolles' Katalog von 1666) geworden? Eine jede Vermehrung unserer Kenntniss wird aber die geistige Ueberlegenheit, die Lucas van Leyden auch als Zeichner für den Holzschnitt gegenüber dem decorativ und pathetisch wirksameren Jacob Cornelisz besitzt, stärker hervortreten lassen, ganz wie die Leydener Schule von Geertgen tot St. Jans, den die Unterschrift auf dem 1604 von Theodor Matham nach der Kreuzabnahme des Wiener Hofmuseums ausgeführten Stiche „Gerardus Leydanus“ nennt, bis auf Rembrandt van Rijn die Form und Geist schaffende in der Holländischen Kunst gewesen ist.

---

[28]) E. W. Moes' Amsterdamsche Boekdrukkers en uitgevers der zestiende eeuw, 1896 ff., bedeuten einen Anfang.

[29]) Unbegründet ist die Angabe Kramm's (a. a. O.), dass sich 28 Holzschnitte von Lucas van Leyden in „Boexken om die Aflaten te Jherusalem te verdienen“, Delf, Cornelis Henricz. 1520, befänden. Die Holzschnitte dieses Büchleins: Item een devoet priester gheheeten heor bethleem . . . . . (in fine) gheprent tot Delff in Hollant bij die vismart bi mi Cornelis henricz. lettersnijder. Int jaer ons heren MCCCCC eñ XX. 12⁰. (Haarlem, Gemeentebibliotheek) — sind von älteren, äusserst rohen Stöcken genommen bis auf zwei etwas bessere Halbfiguren der Madonna auf dem Halbmond, die sich auf der Rückseite des drittletzten Blattes und auf der letzten Seite finden. Diese stehen der Leydener Schule nicht völlig fern, zeigen aber durch die ängstlich strichelnde Zeichnung und jeder Freiheit entbehrende Holzschnittausführung, dass sie von einem Meister jedenfalls nicht herrühren.

[30]) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1897, Heft 2 und 3.

Jacob Binck.

Von **Hermann Ehrenberg.**

Wie lückenhaft unsere bisherige Kenntniss über die deutsche Kunstentwickelung im XVI. Jahrhundert war, hat in jüngster Zeit das bedeutungsvolle Werk Konrad Lange's über Peter Flötner recht überraschend von Neuem dargethan. Weitere Beläge werden nicht ausbleiben. Mir selbst ist es geglückt, einige zu ermitteln, welche ich demnächst anderwärts in umfassender Darstellung zu veröffentlichen beabsichtige; es sei gestattet, auf einen Punkt auch an dieser Stelle die Aufmerksamkeit zu lenken.

Ueber Jacob Binck's Leben war bis vor Kurzem nur wenig bekannt. Von seiner Wirksamkeit wusste man mit voller Sicherheit bloss, dass sie sich auf Kupferstiche und Holzschnitte erstreckt habe und dass er ein zwar äusserst formengewandter, aber doch recht unselbständiger Künstler gewesen sei. Es musste auffallen, dass datirte Werke von ihm nur aus den zwanziger und dreissiger Jahren des XVI. Jahrhunderts (vgl. das bisher ausführlichste Verzeichniss seiner Arbeiten in der neuen Ausgabe von Merlo's Künstler-Nachrichten) und zuverlässige Nachrichten über sein Leben bloss aus den vierziger, fünfziger und sechsziger Jahren vorlagen. Die Frage, ob nicht Schöpfungen von ihm noch ermittelt werden könnten, welche in diesen zweiten Lebensabschnitt mit Gewissheit zu setzen sein würden, schien der Untersuchung werth zu sein, und zu meiner grossen Genugthuung hat sie sich in der That beantworten lassen. Ich muss es mir versagen, hier den genauen Nachweis für die folgenden Angaben zu liefern; ich werde ihn noch bringen und beschränke mich für jetzt auf die Versicherung, dass sie das Ergebniss jahrelangen sorgfältigen Nachforschens sind.

Die wichtigsten hier in Betracht kommenden Daten aus seinem Leben seien vorausgeschickt.

Binck stand anfangs der vierziger Jahre in den Diensten des Dänen-Königs Christian III.; wann er dorthin berufen war, wissen wir nicht. Im October 1543 kam er von hier an den Hof des kunstsinnigen Herzogs Albrecht von Preussen, der die Schwester Christian's zur Gemahlin hatte, zunächst nur auf kurze Zeit, um dann in fortgesetzter Urlaubs-Verlängerung bis zum März 1548 zu bleiben. Von Kopenhagen geleitete er im Herbst

desselben Jahres die Königin nach Torgau, reiste 1549/50 nach Antwerpen und ging, nachdem er noch drei Jahre in Dänemark und Schleswig-Holstein verbracht hatte, 1553 als Hofkünstler Herzog Albrecht's wieder nach Königsberg, wo er sich dauernd niederliess und schliesslich im Hochsommer 1569 gestorben ist.

Man hat nun bisher geglaubt, dass er bei dem zweimaligen Aufenthalte in Königsberg die Entwürfe zu dem reizvollen Epitaph der ersten Gemahlin Albrecht's von 1549 und zu dem prächtigen mit der Jahreszahl 1570 bezeichneten Denkmale des Herzogs Albrecht selbst (beide Werke im Königsberger Dom) angefertigt habe und ebenso der geistige Urheber des schönen in die Zeit seines zweiten dänischen Aufenthaltes fallenden Denkmals für König Friedrich I. im Schleswiger Dom sei. Diese Annahmen lassen sich nicht länger aufrecht erhalten. Bereits Francis Beckett hat das in seiner im Frühjahr 1897 erschienenen trefflichen Arbeit Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark, z. Th. unter Berufung auf mich, der ich ihm wiederholt Material liefern konnte, offen ausgesprochen. In Wirklichkeit sind, wie ich bereits vor zwei Jahren feststellen konnte, die bezeichneten drei Denkmäler, sowie ausser ihnen noch das Epitaph für die zweite Gemahlin Albrecht's von niemand Anderem als dem berühmten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris entworfen und ausgeführt worden.[1])

Dagegen vermag ich dem Meister für die Zeit seines ersten Königsberger Aufenthaltes die bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht besprochene Ausstattung eines kleinen Raumes im Königlichen Schlosse zu Königsberg zuzuweisen, welche geradezu als ein Juwel edelster deutscher Früh-Renaissance bezeichnet werden darf. Das Gemach, welches das Geburtszimmer genannt wird, ist an den Wänden ringsum mit Holz getäfelt und mit ornamentalen und figürlichen Schnitzereien reich geschmückt, von denen einige durchaus Binck's Ornamentstichen entsprechende Verzierungen, ferner eine Relief-Darstellung eines Festmahles, die Figur eines Narren, sowie endlich eine Reihe von Reliefköpfen, welche in Rund-Medaillons nach oberitalienischer Art in die Wand-Pilaster eingefügt sind, eine besondere Beachtung verdienen. Um meine grössere Darstellung, welche ich demnächst veröffentlichen will, nicht zu sehr zu belasten, habe ich mich entschliessen müssen, in ihr von einer genauen Beschreibung dieser Köpfe abzusehen. Bei dem hohen Kunstwerth aber, den gerade sie besitzen, glaube ich die Beschreibung hier geben zu sollen; zum Voraus sei bemerkt, dass die Köpfe sich ausschliesslich an der Süd- und Westwand des Zimmers finden, während die Ostwand mit dem Festmahl und anderen Darstellungen geschmückt ist und die Nordwand leider durch Unverstand im vorigen oder im Anfang dieses Jahrhunderts zerstört worden ist.

---

[1]) Der im letzten Hefte des Repertoriums (Januar 1898) erschienene Aufsatz über das Herzog-Albrecht-Denkmal findet hinsichtlich einer Mitwirkung Binck's bereits durch das oben erwähnte, dreiviertel Jahre früher erschienene Buch Beckett's seine Berichtigung; ausserdem sind mehrere erhebliche Einzelheiten, namentlich Anmerkung 10 und ein Theil des Nachtrages unzutreffend.

I. Südwand.

1. Auf der äussersten Linken, schräg oberhalb der Thür: Hagerer Mann, in den fünfziger oder sechziger Lebensjahren. Profil nach rechts, Hals abgeschnitten, auch er im Profil. Das Haupthaar, durch einen goldenen Lorbeerzweig geschmückt, hängt tief in die Stirn, der lange schwarze Vollbart fast in altassyrischer Art streng stilisirt, unten spitz zulaufend. Grosses Auge, grosse Nase, tiefe Falten an Nase und Mund, sehr sehniger Hals, kein Gewand. Flaches Relief, Durchmesser 16 cm; leider ist das Stück zur Linken beschnitten, so dass die Längsfläche nur noch in einer Ausdehnung von 10 cm vorhanden ist.

2. Ueber der Mitte der Thür: Vornehmer Mann im besten Mannesalter, etwa Anfangs der vierziger Jahre. Profil nach rechts, Hals abgeschnitten, auch er im Profil. Im dunkeln, etwas welligen Haupthaar ein Goldreif. Fein geschnittenes Gesicht, das Auge nach oben gerichtet, scharf eingezogenes Nasenbein, geistig überlegener Zug um den Mund. Kleiner Schnurrbart, kleines Kinnbärtchen, Ansatz zum Backenbart am Ohr, kein Gewand. Offenbar eine Erinnerung an eine antike Cäsarengemme. Die Spitze der Stirnlocke fehlt. Durchmesser 24 cm.

3. Links oberhalb der Fensternische: Weiblicher Kopf, etwa Anfangs Dreissiger. Profil nach rechts, Brust in Dreiviertelansicht. Dunkles Haar, das im Nacken und auf der Höhe des Hauptes zu je einem Knoten zusammengeschlungen ist. Begeisterter herber Blick, leicht nach oben gerichtet. Dunkles antikes Gewand, das von einer runden Fibel unterhalb der rechten Schulter gehalten wird. $10^1/_2$ cm.

4. Zwischen Thür und Fensternische, in etwa Manneshöhe: Aelterer römischer Krieger. Profil nach rechts, Brust in Dreiviertelansicht. Rauhes, wettergebräuntes Antlitz, ohne geistige Belebung, sehniger Hals, dunkler kurzer Vollbart. Römischer Helm und Brustpanzer. 14 cm.

5. Auf der linken Seitenwand der Fensternische: Junger, vornehmer Kaufherr, Ende der Zwanziger. Profil nach links, Brust fast ganz nach vorn. Das schwarze Haupthaar, sorgsam gepflegt, hängt in modischer Parallelanordnung in das Gesicht herein und lockt sich hinten am Nacken etwas auf. Bartloses, fleischiges, genussfreudiges, herrisches Gesicht. Starkes Kinn, kräftige Nasenflügel. Grosser, breitrandiger, schön gearbeiteter Filzhut; rothes Wamms mit Schlitzen am eng anschliessenden Halskragen und mit dunkelgelben Puffen an den Aermeln. 14 cm.

6. Unterhalb des Fensters: Krieger, in den vierziger Jahren. Profil nach rechts, auch die Brust fast im Profil. Langes dunkles Haupt- und Barthaar. Scharf gezeichnetes Gesicht von rauher, wetterfester Derbheit, ohne geistige Bildung, aber nicht roh; reich verzierter, antikisirender Helm; Brustharnisch. 23 cm.

7. Auf der rechten Seitenwand der Fensternische: Edelmann oder Hofbeamter, in den Dreissigern. Profil nach rechts, Brust fast ganz von vorn. Kurzes, welliges, blondes Haupthaar; starker blonder Vollbart. Der Kopf leicht gesenkt, verdrossen, ohne alle Frische. Steifes, mit kleinen

tiefen Schräglinien gemustertes Wamms mit doppelter, hoher Halskrause. 14 cm.

8. Rechts von der Fensternische: Jugendliches Weib mit bräunlicher Hautfarbe. Profil nach links, Brust fast ganz von vorn. Langes, hinten in einen Knoten geschlungenes Haar mit goldenem Diadem. Freundliches Gesicht. Nackte Büste, um den Hals ein Schmuck aus Perlen und herabhängenden Thierzähnen. Die Nasenspitze fehlt. 12 cm.

9. Rechts oberhalb der Fensternische: Vornehmer Mann, von etwa dreissig Jahren. Profil nach links, Brust etwas gedreht. Schwarzes Haar mit Stirnbinde. Gebogene Nase mit starkem Höcker; fest geschlossener Mund, tiefe Mundwinkel, fleischiges Gesicht, welches vornehme Nachlässigkeit und einen leisen Hang zur Ironie verräth. Antikisirende Gewandung, vorn auf der Brust reiche Goldstickerei mit Renaissance-Ornamenten. Starker Auftrag von Oelfarbe. Quersprung im Hals. 24 cm.

II. Westwand.

10. Links oberhalb der Fensternische: Frauenkopf in den Dreissigern. Profil nach rechts, auch die Brust ganz im Profil. Dunkelbraunes Haar mit Perlenschmuck. Hässlicher Mund und etwas hängende Nase. Starker Hals. $13^1/_2$ cm.

11. Links neben der Fensternische: Weiblicher Idealkopf, Ende der Zwanziger. Profil nach rechts, Brust fast ganz nach vorn. Langes, blondes Haar, vorn auf der Stirn zu einem Knoten geschürzt; breiter goldener Reifen. Grosses, ausdrucksvolles Auge, das ruhig ernste Gesicht von erwartungsvoller Begeisterung erfüllt, aber doch unbedeutend. Antikes Gewand. 12 cm.

12. Auf der linken Seitenwand der Fensternische: Kurfürst, in den Vierzigern. Profil nach links, Brust beinahe ganz nach vorn. Dunkelbrauner, langer Vollbart, starke Nase, starke Augenbrauen, etwas tief liegende Augen, unbedeutender, mürrischer Ausdruck. Kurfürstenhut, Hermelinmantel. 20 cm.

13. Unterhalb des Fensters: Vornehme Dame, Ende Dreissiger oder Vierziger. Profil nach links, Brust fast ganz von vorn. Volles Gesicht, kräftiges, doch nicht vortretendes Kinn. Aus dem flammenden Blick spricht herrisches Wesen und herbe, zielbewusste, rücksichtslose Entschlossenheit. Helmartige Haube auf dem Kopfe mit flatterndem Bande, rothbraunes Gewand mit gelber Spange, weisses Linnenhemd. 23 cm.

14. Auf der rechten Seitenwand der Fensternische: Gelehrter oder Staatsmann, in den Vierzigern. Profil nach rechts, die Brust in Dreiviertelansicht. Langes, welliges Haar, über der Stirn gerade abgeschnitten. Kein Bart, leicht gebogene Nase. Das kräftige Kinn und der fest geschlossene Mund verleihen dem geistig geschulten, klugen Gesicht einen Zug von hoher Energie und Willenskraft. Dunkelgrüner, breitkrämpiger Hut, grüner, gemusterter Rock, weisses Hemd. 21 cm.

15. Rechts neben der Fensternische: Hofbeamter oder Landjunker (?), Dreissiger. Profil nach links, Brust fast ganz Profil. Etwas langes, welliges Haar, kurzer Vollbart, Blick nach oben. Schwarzer Schlapphut, rothes Gewand mit weissem Pelz (polnisch?). 12 cm.

16. Rechts oberhalb der Fensternische: Gelehrter (Philosoph?), Ende Sechziger oder noch älter. Profil nach links, Brust fast ganz Profil. Kopf fast ganz kahl, Lorbeerkranz auf dem Haupte. Kein Bart. Scharf markirte, hagere Gesichtszüge mit klugem Ausdruck. Grosses Auge, lange spitzige Nase, eingefallene Wange, Mund leicht geöffnet, schlechte alte Zähne sichtbar. Einfaches, dunkles Gewand. 19 cm.

Binck zeigt sich in diesen Arbeiten, deren Ausführung genau in die Jahre 1544—1547 fällt, als ein Künstler von grosser technischer Sicherheit auf einem Gebiete, von dessen Beherrschung durch ihn bisher nicht das Mindeste bekannt war, und von scharfer Auffassungsgabe. Er weiss mit wenigen kräftigen Schnitten das Gesicht in hohem Maasse zu beleben und zu beseelen. Allerdings ist die Schnitzerei nicht immer gleichwerthig. Neben einigen Prachtstücken finden wir mittelmässige und sogar ein paar recht unbedeutende Arbeiten. Auch mag er hier nicht durchweg in freier Selbständigkeit geschaffen, sondern zum Theil Gemmen und Holzschnitte als Vorlagen benutzt haben. Immerhin aber wird angesichts dieser Leistung das Urtheil, welches bisher über seine künstlerischen Fähigkeiten Giltigkeit hatte, wesentlich zu erweitern und zu seinen Gunsten erheblich umzugestalten sein.

Ein zweiter Raum im Königsberger Schlosse, welcher Arbeiten ähnlicher Art enthielt, ist leider 1810 völliger Vernichtung anheimgefallen. Als ein den oben beschriebenen Köpfen gleichwerthiges Werk hat sich aber im Schlosse eine meisterhaft geschnitzte Relief-Tafel erhalten, welche angeblich den Kopernikus darstellt und möglicherweise ebenfalls von Binck herrührt. Ausserdem hat er in Königsberg während seines ersten Aufenthaltes Medaillen geschnitten, welche zum Theil noch vorhanden und von grosser Schönheit sind.

In Antwerpen hat er für die in Kopenhagen 1550 gedruckte Bibel ein lebensvolles Bildniss König Christian III. sowie ein Titelblatt zur Vervielfältigung durch den Holzschnitt gezeichnet; das letztere ist merkwürdiger Weise bisher unbeachtet geblieben, ist aber von grosser Bedeutung. Binck wendet auf ihm Rollwerk und ähnliche niederländische Verzierungs-Elemente ganz in der Art des Pieter Coecke van Aalst an; er schwenkt also von seiner bisherigen Formenwelt mit einem Male schroff ab und wirft sich der modernsten Kunst-Richtung in die Arme, welche damals in der üppig blühenden, kunstfrohen Scheldestadt aufkam. Dadurch erhalten wir einen bedeutsamen Markstein für die Beurtheilung der Entwickelung unseres Künstlers und für die zeitliche Abgrenzung seiner undatirten Schöpfungen.

Für die Jahre 1550—1553, in welchen Binck in Dänemark und Schleswig-Holstein weilte, hat Beckett (in seinem oben angeführten Werke)

mehrere Oelgemälde von ihm mit Bildnissen namhafter dänischer Persönlichkeiten in Dänemark ermittelt, welche uns den Beweis für die bisher nicht hinlänglich begründete Annahme bringen, dass Binck auch als Oelmaler thätig war, und zugleich eine stilistische Grundlage für weitere Ermittelungen von Werken des Meisters darbieten. Auch aus dem Jahre 1554, in welchem Binck nochmals nach Dänemark reiste, liegt ein beglaubigtes Oelgemälde von ihm dort vor. Dagegen vermag ich mich der Vermuthung Beckett's, dass Binck auch 1559/60 nach Dänemark gegangen und hier thätig gewesen sei, nicht anzuschliessen.

In dem zu Königsberg verbrachten Schlussabschnitt seines Lebeus (1553—1569) war Binck wiederholt mit kunstgewerblichen Arbeiten, sowie mit der Anfertigung von Bildnissen, namentlich der herzoglichen Familie beschäftigt. Hiervon ist das Meiste verloren gegangen. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass in den Magazinen und Gemälde-Galerien solcher Schlösser, welche Verwandten und Freunden von Herzog Albrecht gehört haben, derartige Oelgemälde Binck's sich ermitteln lassen; vielleicht werden die von mir zu veröffentlichenden Urkunden für den Verbleib der von Königsberg aus verschenkten Bildnisse manchen nicht unwichtigen Anhalt bieten.

Jedenfalls dürfte sich aus dem vorstehenden Ueberblick von Neuem ergeben, wie sehr es sich trotz aller Veröffentlichungen der jüngsten Zeit immer noch lohnt, der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts ein aufmerksames Auge zuzuwenden.

Die Familienbilder im Landgrafenzimmer der Wilhelmsburg zu Schmalkalden.

Von **Carl Scherer.**

Unter den reichen handschriftlichen Collectaneen, die des verstorbenen Archivars Landau Sammelfleiss zusammengebracht hat, und die aus dessen Nachlass s. Zt. durch Kauf an die Ständische Landesbibliothek zu Cassel gekommen sind, befindet sich ein Bogen in Folio, auf welchem von einer Hand des XVI. Jahrhunderts nachstehendes verzeichnet worden ist:

1. Meister Jost vom Hoff soll vnsers Herrn Vatters seligenn Conterfett rectificiren, nach der Taffel so wir ihm zugesteltt, Doch sol er die Augenn fein liechttgraw machenn Vndt den bartt feinn dunne Vnndt dass maul nichtt so batschachtig sondernn ettwas Verbissenn,

   Vnnserer fraw Mutter seeliger Conterfett ist wohl gemachtt, doch dass der Halsz ettwas zu hoch ist,

2. Soll er Herzogk Morizenn Vndt vnsere Schwester nach den Conterfeten so in Vnnserm kleinenn stubleinn stehenn, mahlenn, Doch Herzogk Morizen den Kopff nichtt zu schwarz, sondernn ein wenig liechter machenn, Vnndt den mundt nichtt so geel, sondernn ein wenig rottlechter, Vnndt vnnserer Schwester die Schulternn ein wenig höher machen, Auch einn wenig mehr farbe im Angesichtt gebenn,

   Aber Herzogk Hans Friderichenn nach dem Conterfett im Luchsbelz, Doch den bartt nichtt zu schwarz sondernn ettwas liechttbraun machenn,

3. Pfalzgraff Wolffgangs Conterfett dem Patron gemees zumachenn Doch den bartt nichtt zu dick, Auch nichtt zu schwarz Vnndt sonderlich die Augbraun nichtt zu schwarz vndt zu dick,

4. Vnnser Conterfett soll er machenn nach dem Muster so vff dem Tuch stehett, Vndt eine schmecke in der Handt hatt,

   Item Vnnser Gemahlin Conterfett sol er machenn nach dem Conterfett, No. B.

[5] Meister Christoffer Soll die Taffel Vornehmenn, darinn Graff George Vonn Wurttenbergk, Item Vnnsere Schwester Vndt Graff Daniel Vonn Waldeck gemahlett stehenn,

[6] Landgr. Ludwigs Conterfett, soll Meister Caspar mahlenn, Doch den bartt ein wenig braunlechtiger machenn,
Seine Gemahlin nach dem Muster wie das lange Conterfett, darbey dasz kleine Hundtlein stehett,
[7] Elisabeth geborne Landtgreuin zu Hessenn,
Ludwigk Pfalzgraff bey Rhein, Churfurst etc.
[8] Philips Landgraff zu Hessenn,
Elisabeth Pfalzgreuin bey Rhein,
[9] Christina geborne Landtgreuin zu Hessenn, Herzogin zu Holstein,
Adolff Herzogk zu Holstein,
[10[Fraw Magdalena Greuin zur Lippe,
Landgraff George,
Fraw Eleonora geborne Herzogin zu Wurttenbergk etc.

Wir haben es mit einem Auftrage zu thun, der von fürstlicher Seite ertheilt wird und die Eltern des Bestellers, diesen selbst nebst Gemahlin, sowie die Geschwister und deren Gattinnen bezw. Gatten zum Inhalt hat. Der Auftraggeber ist der älteste Sohn des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen und Nachfolger in der Regierung des Niedern Fürstenthums Hessen, Wilhelm IV., der Weise (1567—92). Mit Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass es sich um zehn Gruppenbilder handelt, dergestalt, dass auf je einer Tafel vereinigt werden sollen: 1. Philipp der Grossmüthige und seine Gemahlin Christine von Sachsen; 2. Agnes von Hessen mit ihrem ersten und zweiten Gatten, Moritz zu Sachsen und Johann Friedrich dem Mittleren zu Sachsen; 3. Pfalzgraf Wolfgang von Zweibrücken und Anna von Hessen[1]); 4. Wilhelm von Hessen und Sabine von Württemberg; 5. Barbara von Hessen mit ihrem ersten und zweiten Gemahl, Georg von Württemberg und Graf Daniel von Waldeck; 6. Ludwig zu Marburg mit Hedwig von Württemberg; 7. Elisabeth von Hessen mit Pfalzgraf Ludwig; 8. Philipp von Hessen-Rheinfels mit Elisabeth von der Pfalz; 9. Christine von Hessen und Adolf zu Holstein; 10. Georg von Hessen-Darmstadt nebst seiner ersten und zweiten Gemahlin, Magdalena zur Lippe und Eleonore von Württemberg.

Wann die Vergebung der Bildnisse, für deren Ausführung der Landgraf Muster und Winke an die Hand gibt[2]), stattgefunden hat, lässt sich mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Des Landgrafen Ludwig zu Marburg zweite Gemahlin, Maria, mit der er sich am 4. Juli 1591 vermählte, erscheint nicht unter den zu porträtirenden Persönlichkeiten, natürlich aus keinem anderen Grunde, als weil sie zur Zeit der Auftrags-

---

[1]) Es kann nur durch ein Versehen gekommen sein, dass ihr Namen in dem Auftrag nicht begegnet.

[2]) Dass Wilhelm auch sonst die künstlerische Ausführung seiner Aufträge überwachte und dabei scharf kritisirte, ist erwiesen. Noch befindet sich im Staatsarchiv zu Marburg ein vom Landgrafen verfasstes „Verzeichnus Etzlicher Mengell Ann den gemaltten Taffelln von Christo, vnd dem Papst, so Emendirt werden mussen, Actum Cassel, am 23. Martij Anno 89“, in dem die von einem gewissen

ertheilung noch nicht mit dem hessischen Hause in verwandtschaftlichem Zusammenhange stand. Anderseits findet des Landgrafen Georg von Darmstadt zweite Gemahlin, die dieser am 26. Mai 1589 heimführte, Berücksichtigung. Hiernach ergeben sich als Grenzen das Frühjahr 1589 und der Sommer 1591. Diese zeitliche Festsetzung gestattet nun auch einen Schluss auf die Verwendung, die die Bilder finden sollten.

Wilhelm IV., dessen Friedensregierung ausgezeichnet ist durch des Fürsten ausgesprochene und reichlich bethätigte Vorliebe für Bauten, hatte seit dem Jahre 1584 auf der Stätte der alten hennebergischen Walrabsburg über der Stadt Schmalkalden einen neuen glänzenden Fürstensitz, die nach ihrem Erbauer genannte Wilhelmsburg erstehen lassen[3], die zu Ende der achtziger Jahre im grossen und ganzen fertiggestellt war. Wie der Landgraf den Aufbau geleitet und überwacht hatte, so trug er auch für die Decoration und für die Ausstattung der Räume[4]) Sorge. Zum Wandschmucke zählten so u. a. die „kleinenn Täffeleien", Porträte von Fürsten, Staatsmännern, Feldherren u. a. m., die Wilhelm für sein Residenzschloss in Cassel nach und nach gesammelt hatte und deren er im Jahre 1573 schon 60 besass. Sie wurden im Mai 1587 nach Schmalkalden gebracht und im Speisesaale aufgehängt, von wo sie später ins sog. Pfälzische Gemach wanderten. Sein Arbeitszimmer im Erdgeschoss schmückte der Landgraf mit den Bildern seiner Eltern, denen seiner Brüder und Schwestern nebst deren Gattinnen bezw. Gatten, sowie seinem eigenen und dem seiner Gemahlin. Die Gemälde wurden später, als Landgraf Moritz sich sein Zimmer im Oberstock einrichtete, dorthin gebracht. Nach dem Inventare vom Jahre 1612 waren es sechs Tafeln, auf denen eben dieselben Personen, unter Einschluss von Wolfgang's Gemahlin Anna, dargestellt waren, die im obigen Auftrag aufgeführt werden. Eine Abweichung von letzterem liegt nur in so fern vor, als die Zahl der Bilder auf sechs beschränkt worden ist, indem die Gruppen 2 und 3, 4 und 5, 6 und 7 sowie 8 und 9 auf je einem Gemälde Platz gefunden haben[5]). Diese Ver-

---

Kronhard in der Schlosskapelle der Wilhelmsburg zu Schmalkalden gemalten Bilder arg mitgenommen werden. S. Gerland, Die Antithesis Christi et Papae in der Schlosskirche zu Schmalkalden. (Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. N. F. Bd. XVI S. 189 ff., bes. S. 193 und 201.)

[3]) Vergl. die vortreffliche Publikation: Schloss Wilhelmsburg bei Schmalkalden, aufgenommen, dargestellt und kunstgeschichtlich geschildert von Friedrich Laske. Unter Beigabe geschichtlicher Forschungen von Otto Gerland. Berlin (Schuster u. Bufleb.) 1895. Fol.

[4]) S. Gerland, Die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses im XVI. Jahrhundert. (Zeitschrift des Vereins für hennebergische Geschichte und Landeskunde zu Schmalkalden. Heft X S. 1—13.)

[5]) Die Originale der Inventare der Wilhelmsburg bewahrt das Staatsarchiv zu Marburg auf; ich habe sie in Abschriften benutzt, die Gerland s. Zt. hat anfertigen lassen und der Bibliothek des hennebergischen Geschichtsvereins zu Schmalkalden geschenkt hat. Für gütige Uebermittlung bin ich Herrn Matthias in Schmalkalden zu Dank verpflichtet.

schiebung ist so unerheblich, dass sie sich unschwer aus einer nachträglichen Abänderung des ursprünglichen Planes erklären lässt, ohne dass wir an eine vom Auftrag verschiedene weitere Arbeit zu denken brauchten. Auch nach den Inventaren der Jahre 1626, 1664 und 1690 befanden sich die Bilder noch am gleichen Platze wie im Jahre 1612; hier sah sie auch noch Geisthirt, der Geschichtsschreiber Schmalkalden's zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts[6]). So spricht u. E. die grösste Wahrscheinlichkeit für die Annahme, dass die Gemälde, die Wilhelm IV. um das Jahr 1590 bestellte, in der Wilhelmsburg ihren Platz gefunden haben[7]).

Es erübrigt noch einen Blick auf die Maler zu werfen, deren Erwähnung uns um so willkommener sein muss, je schwächer es bis jetzt leider noch mit unserer Kenntniss von Künstlern in Hessen bestellt ist.

Jost vom Hoff (auch vom Hoiff) begegnet uns zuerst 1578 als Hofmaler im Dienste des Landgrafen Wilhelm IV.[8]); im Jahre 1584 erwarb er das Bürgerrecht zu Cassel und zwei Jahre später liess er sich ebendaselbst in die Gilde der Hansegreben aufnehmen[9]). Er starb zu Cassel am 24. Februar 1592[10]). Von seinen Gemälden befindet sich noch eins im Schlosse Wilhelmshöhe bei Cassel. Das künstlerisch nicht eben hervorragende Bild stellt den Landgrafen Moritz von Hessen, den Sohn Wilhelm IV.,

---

[6]) S. die Historia Schmalcaldica Lib. I abgedr. in der Zeitschrift des Vereins für Henneberg. Gesch. u. Landesk. zu Schmalkalden Supplementheft I. S. 68. Geisthirt führt 22 Namen auf, wobei offenbar durch ein Versehen Elisabeth, die Gemahlin Ludwig's, ungenannt geblieben und an zwölfter Stelle einzufügen ist. Die Reihenfolge bei der Aufzählung der einzelnen Persönlichkeiten weist unverkennbar auf Gruppenzusammenhang hin, indem die Nummern 1—3, 4—5, 6—10, 11—14, 15—18 und 19—23 den Gruppen VI, I, III, IV, V und II des Inventars von 1612 entsprechen. S. über Geisthirt Strieder, Hess. Gel. u. Schriftst. Gesch. Bd. I Vorr. S. 9—10. Der Plan zu Geisthirt's Werke erschien gedruckt zu Eisenach und ist datirt vom 17. März 1714.

[7]) Zwar wissen wir, dass der Landgraf auch für das Schloss zu Rotenburg a. F. in ähnlicher Weise gesorgt hat, wie denn Lucae (Das edle Kleinod an der Hess. Landescrone, oder Vorstellung der Fürstlichen Residenz Rotenburg, Mscr. Hass. Fol. 47 der Ständ. Landesbibliothek zu Cassel, S. 87) bemerkt: „Inwendig hat insonderheit die mittelste wandelung [der Morgenseite] schöne, weite und hohe, auch etliche mit contrefaiten derer Herren Landgraffen und Einiger Anverwandten, meublirte und zierlich bemahlete gemächer.“ Allein das Rotenburger Schloss ist seiner Hauptanlage nach (bis auf den zwischen Kirche und Südwestecke gelegenen Flügel) erheblich älter als die Wilhelmsburg; der Thurm in der Südwestecke des Hofes trägt die auf einem Bande eingehauene Zahl 1571, ebenso wie das Wappen, das sich am nordwestlichen Treppenthurm befindet; der Ostflügel wird spätestens 1573 vollendet gewesen sein. S. Dehn-Rotfelser und Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungs-Bezirk Cassel S. 234 und meine Berichtigungen dazu im „Hessenland“ Jahrg. X S. 116.

[8]) Nach Landau's Collectaneen, Fascikel: Künstler.

[9]) S. Das Casseler Bürgerbuch. Hgg. von Fr. Gundlach (Zeitschrift des Vereins für hess. Gesch. u. Landesk. Suppl. XI) S. 32 u. 129, Anm. 268.

[10]) Landau a. a. O.

mit seiner Gemahlin Juliane und zwischen ihnen ihre vierzehn Kinder dar.[11]) Für die Wilhelmsburg in Schmalkalden hat Meister Jost die Decke des Tanzsaals zu malen gehabt[12]).

Von Meister Christoffer ist so gut wie nichts bekannt. Er mag identisch sein mit einem „Christoff (auch Christoffel) Muller mahler", der in einem, in den Landau'schen Papieren erhaltenen Verkaufsinstrumente vom Martinstag 1598 als Mitvormund der Kinder eines gewissen Dr. Cruciger genannt wird und weiterhin als Beklagter in einer im August 1606 verhandelten Sache erscheint[13]). Nicht zu verwechseln ist er mit dem Maler Christoff Jost oder Jobst von Leipzig, der 1605 in Cassel wohnte, wo er im Jahre 1611 das Bürgerrecht erwarb und später mehrmals das Amt eines Rathsherrn ausübte[14]).

Meister Caspar, dessen Zunamen van der Borcht (so schreibt er sich selbst) oder auch von der Burg und von der Borgk lautet, gehört in die Reihe der aus den Niederlanden nach Deutschland gewanderten Künstler und stammt vermuthlich aus Herzogenbusch[15]). Im Jahre 1576 wurde er vom Landgrafen zum Hofmaler bestellt; 1592 erwarb er das Casseler Bürgerrecht; am 27. April 1610 wurde er zu Cassel begraben[16]). Wilhelm IV., dem er nach dessen eigenen Worten „viel Jahr hero gantz vleissig gedienet hat", liess von ihm u. a. grössere Arbeiten im Saale des Schlosses zu Rotenburg (1582) ausführen und bereicherte durch seine Kunst die ihm besonders am Herzen liegende Porträtgalerie. Auch für Ausmalung des Schlosses zu Münden unter Herzog Erich von Braunschweig ist Meister Caspar 1582—83 thätig gewesen, worüber nähere Mittheilungen demnächst folgen sollen[17]).

---

[11]) S. Gundlach zum Casseler Bürgerbuch S. 129, Anm. 268. Ich vermag die ohne Quellenangabe auftretende Notiz nicht nachzuführen, kann aber Zweifel an ihrer Richtigkeit nicht unterdrücken. Das Bild ist, so weit ich sehe, nicht bezeichnet. Es ist vermuthlich erst 1628 (jedenfalls frühestens 1626) gemalt. Aus zeitlichen Gründen möchte es also wohl eher dem Christoff Jost (s. u.) als dem Jost vom Hoff zuzuweisen sein.

[12]) S. Scherer, Die Wilhelmsburg bei Schmalkalden. Im „Hessenland". Jahrg. X S. 117.

[13]) Die Schriftstücke bei Landau a. a. O. Auch eine Kirchenbuchnotiz ebendaselbst, wonach dem Maler Christoph „vor der Fuldabrücke" 1603 ein Kind gegestorben ist, wird auf ihn gehen.

[14]) S. Gundlach zum Casseler Bürgerbuch S. 138, Anm. 363.

[15]) Nach einem Schreiben Wilhelm's an die von Herzogenbusch vom 20. October 1588. (Entwurf bei Landau a. a. O.)

[16]) S. Casseler Bürgerbuch S. 36 und dazu Gundlach S. 233, Anm. 305; ferner Landau a. a. O. Hoffmeister's (Künstler und Kunsthandwerker in Hessen S. 17) Angabe, dass Meister Caspar der erste bekannte hessische Hofmaler unter Philipp und Wilhelm gewesen sei, ist in doppelter Hinsicht falsch. Denn einmal besass Philipp schon einen Hofmaler in Michael Müller und zum andern hat Meister Caspar erst unter Wilhelm IV. gearbeitet.

[17]) Die Correspondenz hierüber zwischen Wilhelm IV. und Erich bei Landau a. a. O.

Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke.

I.

Das Gemälde Botticelli's, das sich in Rom in der Sammlung des Fürsten Pallavicini befindet, hat in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Kunstgelehrten und Kunstfreunde in höchstem Grade erregt. Es stellt bekanntlich eine Frauengestalt dar, die auf einer Steinbank vor dem geschlossenen Thor eines Palastes sitzt, mit aufgelöstem dunklem Haar, das Antlitz mit den Händen bedeckend, barfüssig, bloss mit einem Hemd bekleidet, vor ihr auf der Erde liegt ein zerrissenes Obergewand. Ob dieses Bild des tiefsten Jammers eine historische, sagenhafte oder novellistische Begebenheit darstellen soll oder ob wir eine frei erfundene Scene vor uns haben, darüber konnte bis jetzt nichts ermittelt werden und diese Unsicherheit hat das Ihrige dazu beigetragen, den seltsam ergreifenden Eindruck des wunderbaren Werkes zu erhöhen. Mir scheint es jedoch keinem Zweifel zu unterliegen, dass es sich um eine biblische Darstellung handelt und zwar um eine Scene aus der Geschichte Thamar's, der Tochter David's. Im zweiten Buch der Könige (resp. im zweiten Buch Samuelis) wird im 13. Kapitel erzählt, wie David's Sohn Amnon in blutschänderischer Liebe zu Thamar entbrannte, sie mit hinterlistigen Vorspiegelungen in sein Zimmer lockte und mit seinen Liebesanträgen bestürmte, worauf sie ihn flehentlich um Schonung bat. Dann heisst es in der Vulgata weiter:

14. Noluit autem [Amnon] acquiescere precibus ejus, sed praevalens viribus oppressit eam, et cubavit cum ea.

15. Et exosam eam habuit Amnon odio magno nimis, ita ut majus esset odium quo oderat eam, amore quo ante dilexerat. Dixitque ei Amnon: Surge et vade.

16. Quae respondit ei: Majus est hoc malum, quod nunc agis adversum me, quam quod ante fecisti, expellens me. Et noluit audire eam:

17. Sed vocato puero, qui ministrabat ei dixit: Ejice hanc a me foras, et claude ostium post eam.

18. Quae induta erat talari tunica: hujuscemodi enim filiae regis virgines vestibus utebantur. E j e c i t i t a q u e e a m m i n i s t e r i l l i u s f o r a s c l a u s i t q u e f o r e s p o s t e a m.

19. Q u a e a s p e r g e n s c i n e r e m c a p i t i s u o, s c i s s a t a l a r i t u-

nica, impositisque manibus super caput suum, ibat ingrediens et clamans.

Man sieht, dass diese Erzählung bis in alle Einzelheiten mit dem Gemälde Botticelli's übereinstimmt. Die Vermuthung muss nahe liegen, dass Botticelli durch Savonarola auf die Geschichte Thamar's hingewiesen wurde; zu meinem Bedauern kann ich jedoch mit den mir gegenwärtig zu Gebote stehenden Hülfsmitteln dieser Vermuthung nicht weiter nachgehen.

II.

Bei den Künstlern der italienischen Frührenaissance lässt sich der Einfluss des gleichzeitigen geistlichen Dramas häufig nachweisen, am häufigsten natürlich bei den Florentinern, in deren Vaterstadt die sacre rappresentazioni des XV. Jahrhunderts zum weitaus grössten Theil entstanden sind.[1]) Dass z. B. Johannes der Täufer in der Wüste so häufig als Knabe dargestellt wird, hängt offenbar damit zusammen, dass die Florentiner Brüderschaften, die sich mit der Aufführung von rappresentazioni beschäftigten, aus Knaben bestanden. Johannes trat natürlich als Schutzpatron der Stadt auf dieser Bühne besonders häufig auf. In einer rappresentazione des Feo Belcari (1410—84)[2]) wird vorausgesetzt, dass Johannes sich schon als Knabe in die Einsamkeit zurückgezogen hat; Jesus auf der Rückkehr von Aegypten begiebt sich zu ihm und verkündigt, er werde sich im dreissigsten Lebensjahre von ihm taufen lassen. Diese Scene liegt offenbar dem Bildchen Filippo Lippi's im Berliner Museum zu Grunde, wo Jesus und Johannes, beide als etwa vierzehnjährige Knaben dargestellt, in der Wildniss einander begrüssen.

Krakau. *W. Creizenach.*

---

[1]) Ich erlaube mir hierfür auf die Darstellung in meiner Geschichte des neueren Dramas (Bd. I. Halle 1893, bes. S. 316 Anm., 319, 359 f.) zu verweisen.

[2]) Abgedruckt bei D'Ancona, Sacre Rappresentazioni I, 241 ff.

Litteraturbericht.

Architektur.

Edmund Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Koeln. Ein Beitrag zur Geschichte des Rococo in Deutschland. Bonn 1897.

Die vorliegende, gleichzeitig in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande erschienene sorgfältige Publikation behandelt ein wichtiges Capitel aus der späteren Geschichte der rheinischen Kunst: den Uebergang aus dem italienischen XVII. Jahrhundert in das französische XVIII. Jahrhundert und den Einzug des Rococo. Die Arbeit zerfällt in zwei getrennte Studien. Unter dem Kurfürsten Joseph Clemens steht der Bonner Schlossbau im Vordergrund des Interesses, unter Clemens August der Bau und die Ausschmückung des Schlosses Brühl. Renard giebt da zunächst den wichtigen Nachweis, dass der Bau des Bonner Schlosses von italienischen Architekten begonnen wurde und zwar wahrscheinlich durch Enrico Zuccali, den Münchener Hofbaumeister (die beiden Kurfürsten waren bekanntlich bayrische Prinzen). Während des spanischen Erbfolgekrieges musste der Bau unterbrochen werden, aber Joseph Clemens hatte unterdessen in Paris Robert de Cotte kennen gelernt, der auf des Kurfürsten Wunsch von 1714 an eine Reihe von Plänen ausarbeitete: im Anschluss an seine Entwürfe wurde dann der Bau aufgeführt, der freilich erst unter dem zweiten Kurfürsten nach 1750 vollendet ward. Der grosse Brand des Jahres 1777 hat den Prachtbau gründlich zerstört, und was noch an alten Decorationen erhalten war, das ist bei der Adaption an die Bedürfnisse der Universität gefallen. Erst vor vier Jahren sind nach den erhaltenen Entwürfen de Cotte's über den beiden Hauptthürmen nach dem Hofgarten die Thurmhauben mit den schilderhausähnlichen kupfernen Laternen wieder aufgeführt worden, und ein Project zur Wiederaufsetzung der nach dem Brande beseitigten schönen Attika über dem Mittelbau harrt der Ausführung. Werthvoll ist dann die Beweisführung, dass das reizvolle Lustschlösschen Poppelsdorf eine ganz reine Schöpfung Robert de Cotte's ist, von seinem Schüler Hauberat ausgeführt — ein Bau, in dem merkwürdig ein Motiv Palladio's in den Stil des französischen Lustschlosses umgesetzt ist. Von höchstem Interesse ist der Briefwechsel Robert de Cotte's mit dem Kur-

fürsten, der in dem Cabinet des estampes der Pariser Nationalbibliothek in einer sauberen Abschrift erhalten ist — es sind hier ausser den von Renard abgedruckten noch eine ganze Reihe weiterer kulturgeschichtlich wichtiger Schriftstücke erhalten, die das Verhältniss vom Bauherrn zum Künstler glänzend illustriren und der Veröffentlichung wohl werth wären.

In dem zweiten Theil wird zunächst die Baugeschichte des Schlosses Brühl, über die wir ja schon durch den Text zu Dohme's Monographie unterrichtet waren, näher ausgeführt. Renard kommt zu dem Resultat, dass die Thätigkeit von Johann Conrad Schlaun schon im Jahre 1728 endet, dass dann der Hofbaumeister des Kurfürsten, Michael Leveilly, an dem Bau weiterarbeitet, unter der Oberleitung und nach den Ideen von François Cuvilliés, dass aber erst durch das Eingreifen Balthasar Neumann's seit dem Jahre 1743 das Brühler Schloss seinen Hauptschmuck, sein berühmtes Treppenhaus, das schönste in ganz Westdeutschland, erhält. In den Jahren 1729—1733 entsteht dann das heute noch in seiner ganzen Innendecoration unversehrt erhaltene Schlösschen Falkenlust, ein ganz einheitliches Werk von Cuvilliés.

Daneben werden die anderen Bauten des Kurfürsten behandelt: das Bonner Rathhaus, ein Bau Leveilly's, die Jagdschlösser im Kottenforst, das grosse Jagdschloss Clemenswerth im Niederstift Münster, eine höchst interessante Umbildung des Grundrisses von Marly und Bouchefort, endlich die kleineren westfälischen Anlagen.

Sorgfältige Untersuchungen der Baugeschichte mit Benützung des Actenmaterials und feine ästhetische Würdigung der einzelnen Bauwerke zeichnen die Arbeit aus, die zugleich eine erwünschte Vervollständigung der jüngsten Veröffentlichungen Keller's über Balthasar Neumann und Trautmann's über Cuvilliés (in seinen Publikationen von dessen Münchener Schöpfungen) bietet. Besonders gelungen ist die Charakteristik und Würdigung der einzelnen Stilschattirungen im Brühler Schlosse — nur den Decorationen im Südflügel mit ihren die ganze Decke überfluthenden algenartigen Rocaillegebilden wird Renard m. E. nicht ganz gerecht — diese Räume haben trotz der Wildheit und Selbstherrlichkeit des Muschelmotivs zumal durch ihre vollständige Bemalung in Grün und Gold eine ganz ausserordentlich feine Stimmung.

Mit der vorliegenden Arbeit hat eine und zwar die wichtigste Episode aus der Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts am Niederrhein ihre Darstellung und Würdigung gefunden. Neben der Kunsthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten wäre nun aber noch die der Bergischen und der Trierischen Kurfürsten zu untersuchen, um ein vollständiges Bild von den verschiedenen Strömungen und der höfischen Kunstpflege am Mittel- und Niederrhein im XVIII. Jahrhundert zu erhalten. Ueber die letzte Gruppe, die Bauten der Trierischen Erzbischöfe zu Trier und Coblenz, sind wir bereits durch Becker's Publikation über das Coblenzer Schloss unterrichtet. Die Geschichte des mächtigen, von Antoine François Peyre errichteten neuen Coblenzer Schlosses, des letzten Werkes eines Franzosen am Rheine, wird

durch die in der Sammlung Jordan in Coblenz erhaltenen Originalpläne und durch die jüngste Veröffentlichung von Hassencamp in der Monatsschrift des bergischen Geschichtsvereins noch näher illustrirt.

Weit interessanter und auch für den allgemeinen Gang der Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit ist aber das Kunstleben am Hofe der bergischen Kurfürsten zu Düsseldorf, vor Allem Johann Wilhelm's und Karl Theodor's. Johann Wilhelm ist schon durch die Stiftung der berühmten Düsseldorfer Galerie, die heute den Grundstock der alten Pinakothek zu München bildet, eine wichtige Persönlichkeit; seine Vermählung mit Anna Maria Louise von Medici gab den Anlass, eine ganze Fülle von italienischen Künstlern nach dem Rheine zu berufen. Von einem derselben, dem Grafen Matthäus Alberti aus Venedig, rührt der gigantische Plan zu dem Riesenschloss am Rheine her, das leider nie zur Ausführung gekommen ist — der Plan, der sich in ganz desolatem Zustande im historischen Museum zu Düsseldorf befand, wird augenblicklich auf Kosten des Staates und der Rheinprovinz nachgebildet. In Schloss Bensberg ist dafür der ursprüngliche Plan zur Ausführung gekommen — die hier erhaltenen Stuckdecorationen und Deckengemälde gehören zu den besten Werken dieser Gattung am ganzen Rhein. Die Namen und die Hauptwerke aller der bei diesen Bauten beschäftigten Künstler sind in der Handschrift Raparini's vom Jahre 1709 in der Sammlung Pflaum auf der Fahnenburg bei Düsseldorf vollständig aufgezählt. Für den Kulturhistoriker wie für den Kunsthistoriker bildet die Schilderung des Kunstlebens am Hofe Johann Wilhelm's ein gleich lockendes Thema: hoffentlich findet es bald eine ebenso glückliche und geschickte Bearbeitung wie die Bauthätigkeit der Kölnischen Kurfürsten durch Renard. *Clemen.*

Malerei.

L'Arte in Bergamo e L'Accademia Carrara. Bergamo. Instituto Italiano d'Arti Grafiche. 1897.

Das vorliegende, reich illustrirte und typographisch schön ausgestattete Werk, das anlässlich der im September d. Js. in Bergamo abgehaltenen Festlichkeiten erschienen ist, enthält eine Anzahl von Beiträgen verschiedener Autoren und verschiedenen Inhalts, deren Mehrzahl für die Leser des Repertoriums nur von feuilletonistischem Interesse sein dürfte. Die darin behandelten Materien haben zum Theil nur locale Bedeutung, anderntheils liegen sie den Lesern des Repertoriums fern, wie der Aufsatz über Donizetti's Kinderjahre und jener, der den mimischen Ausdruck des Schmerzes in den Bildern der Bergamasker Galerien behandelt. Eine Arbeit dagegen enthält das Werk, die unsere eingehende Aufmerksamkeit verdient. Es ist dies die 70 Seiten umfassende Abhandlung von Dr. Gustavo Frizzoni, in welcher sowohl die in den Kirchen und öffentlichen Sammlungen befindlichen Bilder besprochen, als auch die interessanteren Privat-

sammlungen der Stadt berücksichtigt werden. Kein Anderer dürfte zu dieser Arbeit befähigter gewesen sein als gerade Dr. Frizzoni, jener ausgezeichnete Kenner italienischer Malerei, der so viele Jahre im Verkehr mit diesen Bildern gelebt hat. Auch theilt er uns bei dieser Gelegenheit eine Fülle seiner werthvollen Ansichten mit. Es wäre zu wünschen, dass diese in einem gediegenen Katalog dieser Galerien ihre gebührende Verwerthung finden möchten. Die zahlreichen, sorgfältig ausgeführten Illustrationen tragen wesentlich zur Erläuterung bei und gewähren so eine anregende Ergänzung des Textes.

Dr. Frizzoni's Arbeit zerfällt in drei Abschnitte, welche die Sammlungen der einzelnen Stifter besprechen und demgemäss an die drei Namen der Stifter Carrara, Lochis und Morelli anknüpfen. In ihrem jetzigen Bestand enthält die Bergamasker Sammlung noch viele Bilder, welche theils als Nachlass von verschiedenen Seiten ihr zukamen, theils aus den vom Grafen Carrara gestifteten Mitteln erworben sind. Letztere befinden sich hauptsächlich in der Galerie Carrara. Ueber alle diese Phasen in der Entwickelung des jetzt so bedeutend gewordenen Museums unterrichtet uns der Verfasser der vorliegenden Abhandlung aufs Ausführlichste und wirft interessante Streiflichter auf die mitunter recht merkwürdigen Schicksale der einzelnen Bilder.

Die Galerie Carrara zeichnet sich durch einen reichen Besitz an Werken einheimischer Meister aus. Da wäre in erster Reihe zu nennen die grosse Anzahl von Portraits des Moroni, bei deren Besprechung der Verfasser uns mannichfache Mittheilungen über die abgebildeten Persönlichkeiten macht. Freilich kann diese Portraitsammlung keine einzelnen Werke aufweisen, die in der Farbenpracht, der Mache und Vornehmheit der Erscheinung sich mit jener Reihe von Bildnissen messen könnten, die sich im Besitz des Grafen Moroni gleichfalls in Bergamo befinden. Auch will ich nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit der Ansicht Dr. Frizzoni's beizustimmen, dass ein im Besitz des Grafen Roncalli befindliches Portrait in Bezug auf psychologischen Ausdruck die bedeutendste Schöpfung Moroni's ist, die man derzeit in Bergamo finden kann.

Die grossen Altarwerke Bergamasker Maler, eines Cariani, Lotto, Previtali, Francesco Santa Croce brauchen uns nicht lange aufzuhalten. Es genüge hier der Hinweis auf die vor Kurzem in die Galerie überführten Predellen des grossen Lottobildes in San Bartolomeo und auf einige schöne Tafeln von Borgognone, die zu gleicher Zeit von der kirchlichen Behörde dem Staate übergeben wurden und so eine erfreuliche Bereicherung dieser Gruppe bilden. Dagegen befinden sich in dieser Abtheilung manche Bilder kleineren Umfangs, doch von ausserordentlichem kunstgeschichtlichem Interesse.

Eines der frühesten und bedeutungsvollsten Bilder ist die datirte und voll bezeichnete Kreuzigung von Foppa. Die Aufschrift auf den beiden Postamenten der Arkade, welche den Vordergrund bildet, lautet: „MCCCCLVI mensis aprilis Vincenzius Brixiensis pinxit.“ Da dem Bilde eine vollseitige

Illustration gewidmet ist, und Photographien desselben auch leicht zu haben sind (Taramelli, Bergamo), so unterlasse ich dessen nähere Beschreibung. Bei der grossen Seltenheit der Frühwerke dieses Meisters und der eigenartigen Stellung, welche er in der Entwickelung der oberitalienischen Schulen einnimmt, gebührt dem Bilde hervorragende Beachtung. Es zeigt sich hierin wie zu einer Zeit, wo die Mantegneske Richtung in Padua bereits ausgeprägt war und bis auf Verona sich erstreckte, ältere Elemente sich westlich von Verona noch geltend machten. Das Bild spricht mit aller Klarheit von dem Einfluss des alten Jacopo Bellini, deutet sogar noch auf seinen Lehrer Gentile da Fabriano. Die am Fusse mit Baumgruppen bepflanzten, sonst kahlen, abgerundeten und eigenthümlich warm beleuchteten Hügel, erinnern an die Landschaftsmotive dieses Malers. Die architektonische Umrahmung der Scene hat dagegen schon die klassische Gestaltung, welche zuerst vom alten Bellini aus Florenz in Oberitalien eingeführt wurde, während die bauliche Staffage des Hintergrundes uns noch die halb gothische, umbro-toscanische Städteveduten vorführt. Ein zweites, noch früheres und primitiver gehaltenes Bild desselben Meisters befindet sich in der Galleria Lochis. Es stellt den hl. Hieronymus mit dem Löwen in der Wüste dar. Der treue Genosse des Heiligen gehört unverkennbar zur gleichen rundköpfigen Löwenfamilie, wie sie Jacopo Bellini so gern zeichnete. Die ernst-religiöse Empfindung, die sich in diesen altbrescianischen Bildern äussert, erhält sich noch ein volles Jahrhundert in dieser Stadt, während sie sich in den benachbarten Städten schon überlebt hatte. So finden wir in dem, durch das reife Cinquecento wirkenden Moretto, einen der seltenen Künstler, dessen Geist noch die ernstere religiöse Anschauung des Mittelalters wiedergiebt. In ähnlichem Sinne liesse sich auch des Savoldo gedenken.

Das bekannte Madonnenbild von Mantegna der Sammlung Carrara ist hier in der Reproduction viel besser wiedergegeben als der vorbesprochene Foppa, was sich wohl aus den strengeren linearen Eigenschaften des Werkes erklären dürfte. Mantegna war es eben, durch den die oberitalienische Schule ihre höchste Ausbildung nach der formalen Seite erhalten hat. Unser Bild ist in der Zeichnung eine der charakteristischsten und vollendetsten Leistungen aus des Meisters Spätzeit.

„Besonderer Beachtung, unter den Hauptbildern des Nachlasses Carrara, verdient“, laut dem massgebenden Urtheil Dr. Frizzoni's, „das Gastmahl in Emaus, welches Bild der Katalog einfach als venetianische Schule angiebt. Hier bewundern wir die feinen Abstufungen der Farbe, die Art der Darstellung, in der das Ernste und Zarte gleichmässig zur Geltung kommen. Die charakteristischen Typen, sowie die Behandlung der Gewandfalten bestätigen die Zuschreibung der modernen Kritik, welche einstimmig in diesem Bilde die Hand des Trevisaners Vincenzo Catena erkennt.“ Leider bringt das Buch keine Abbildung dieses interessanten Werkes.

Unter den Reproductionen, welche diesen Theil des Aufsatzes begleiten, dürften zwei Tafeln, die sich im Besitz der Familie Frizzoni-Salis

in Bergamo befinden, und schon seit jeher den Namen Bramantino führen, von besonderem Interesse sein. Auf der einen ist der Erzengel Michael abgebildet, auf der andern ein heil. Bischof, dem zur Seite der männliche Donator kniet. Die Figuren stehen in einer reichen Arkadenhalle, deren architektonische Verzierungen vergoldet sind. Der Erzengel besticht durch die schwungvolle Zeichnung und die Grazie der Geberde. Das Gegenbild ist mehr in der nüchternen Weise der Altmailänder Schule gehalten. Dr. Frizzoni traut sich nicht, für diese Bilder einen bestimmten Autor vorzuschlagen und deutet in seiner Besprechung darauf hin, wie schwierig in Ermangelung der nöthigen Anhaltspunkte, die genaue Bestimmung von Bildern dieser Gattung sei. Es bietet nämlich, fügt er hinzu, die Geschichte der Mailänder Kunst eine nicht geringe Zahl solcher schwer zu lösender Probleme.

Bevor wir uns von den Sälen der Carrara-Abtheilung verabschieden, sei mir noch die Erwähnung eines schönen Tintoretto-Portraits gestattet, welches in Dr. Frizzoni's Schrift keinen Platz gefunden hat. Es stellt in lebensgrossem Kniestück die bekannte Königin von Cypern vor, in hoher, spitzer, golddurchwirkter Haube und reichem Gewand. Die Auffassung ist die historisch-übliche, wobei der Kopf etwas conventionell gehalten ist. Nichtsdestoweniger ist die Malweise dieser Partie des Bildes sowie der übrigen Theile der Figur eine höchst geniale. Das Bild trägt die Nummer 111.

* *
*

Aus diesen Sälen treten wir in den neuhergerichteten Raum, welcher das Legat Morelli enthält. Der erste Eindruck wird vielleicht nicht ganz der Erwartung entsprechen, die wir uns von der Sammlung des verstorbenen Kenners mögen gemacht haben. Auch wäre es ein Irrthum, wenn man dieses kleine Cabinet von dem Gesichtspunkte aus betrachten wollte, als ob man daraus ersehen müsste, was Morelli als Bildersammler zu leisten vermochte. Eine grosse Zahl der hier vorhandenen Stücke ist ihm als Erbtheil zugefallen. Fernerhin war Sammelsucht, möge man diese als Tugend oder als Laster ansehen, eine Sache die Gio. Morelli eher fern lag. Seine Wohnung war die denkbar einfachste; mit diesen Bildern und seinem Arbeitsmaterial war der ganze Raum gefüllt. Dagegen war es Morelli's grösste Freude, seinen Freunden beim Bildererwerb mit Rath und That beizustehen und für die Pflege seines Lieblingsstudiums an vielen Orten und in den verschiedensten Kreisen der italienischen Gesellschaft anregend zu wirken. Ihm ist es hauptsächlich zu verdanken, dass die öffentlichen Sammlungen Mailand's in so vortrefflicher Weise verwaltet werden, und nunmehr beständigen planvollen Zuwachs erhalten. Was er sonst noch that, indem er dieses oder jenes Bild vor dem Untergang rettete, kann von Seiten der wahren Kunstfreunde nicht hoch genug geschätzt werden. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Morelli seine eigenen Mittel zu anderen Zwecken als zum Bilderkauf verwenden wollte. Den Grundstock seines bescheidenen Vermögens bestimmte er letztwillig zu einer Stiftung, au

deren Erträgnissen junge Bergamasken in den praktischen Wissenschaften herangebildet werden sollen, zu welchen Disciplinen er jedenfalls das Studium der Kunstgeschichte nicht zählte.

Ueber die Sammlung Morelli ist von dem geschätzten Kunstkenner selbst als auch von dem ernannten Custoden Dr. Frizzoni schon so viel geschrieben worden, dass wir es hier unterlassen können, sie Stück für Stück durchzunehmen. Manche interessante Mittheilung macht Dr. Frizzoni im vorliegenden Werke über einige der Hauptbilder. So erzählt er, dass die prächtige Schöpfung Botticelli's, die Lucrezia-Legende, von Morelli ursprünglich im Versatzamt zu Rom für 5000 Lire für seinen Vetter Giovanni Melli erstanden wurde. Beim Ableben des Letzteren kam dann das Bild testamentarisch in Morelli's Besitz. Von diesem Verwandten erbte er ferner die spätere von seinen beiden Bellini-Madonnen. Wir erfahren, dass dieses Bild schon seit alter Zeit sich in der Bergamasker Gegend befand, und zwar den Nonnen von Alzano Maggiore gehörte. Hier muss es der Maler G. Battista Moroni gesehen und ein solch reges Interesse daran gewonnen haben, dass es ihn veranlasste, zwei Copien davon zu machen. Eine derselben, auf welcher freilich der feinausgeführte landschaftliche Hintergrund des Originals durch einen bei Moroni stereotypen architektonischen Abschluss ersetzt wurde, befindet sich im Besitze des Grafen Paolo Ajardi, und ist im Buche neben dem Originale reproduzirt. Die andere Copie, von Dr. Frizzoni als eine Jugendarbeit Moroni's erklärt, soll sich in der Kirche Madonna della Ripa in der Nähe von Desenzano Bergamasco befinden.

Möge uns nun die Mittheilung einiger eigenen Ansichten über gewisse Bilder der Sammlung Morelli gestattet sein, welche von den herkömmlichen hier vertretenen, abweichen.

Bekanntlich fällt es dem Bilderbesitzer selbst doppelt schwer, über die stets in seiner Nähe sich befindlichen Werke sich eine ganz und gar vorurtheilsfreie Anschauung zu machen. Durch den beständigen Verkehr mit einer gegebenen Reihe von Kunstwerken muss der Blick gerade für diese einerseits gestärkt, andererseits aber geschwächt werden. Bei unzweifelhaften Meisterwerken werden die Vorzüge derselben ihrem Eigenthümer, ist er überhaupt für sie empfänglich, immer klarer und erschöpfender zur Erkenntniss kommen. Bilder von minderer Bedeutung werden dagegen durch das Fehlerhafte in ihnen abstumpfend wirken; denn hier ist es gleichwie beim Umgang mit Menschen, wo die Unarten derjenigen, mit denen man unausgesetzt verkehrt, mit der Zeit gemildert werden, bis man sich ihnen derart angepasst hat, dass sie der Empfindung entschwinden. Es ist daher erforderlich, die Empfänglichkeit für stets neue Eindrücke der Dinge, mit denen man ständig umgeht, in sich möglichst frisch zu erhalten. Der ausübende Künstler weiss wohl, wie nöthig es ist, das Bild, an dem er schafft, für eine gewisse Zeit bei Seite zu stellen, wenn es ihm nicht gleich auf den ersten Wurf gelingen will. So muss auch der Kunstkenner sich ebenfalls davor hüten, dass die vielen Eindrücke, denen er im Laufe

seiner Arbeiten nothwendigerweise ausgesetzt ist, nicht die Oberhand über ihn gewinnen, sondern er muss stets darnach trachten, dass er sich ein reines Urtheil bewahrt, welches sich aus Kriterien zusammensetzt, die sich den Kunstobjecten gegenüber, mit denen er stets verkehren muss, obwohl sie aus ihnen entstehen, dennoch gewissermassen transcendental verhalten.

Meine einzige Entschuldigung, dass ich mich hier von dem orthodoxen Wege etwas entferne, dürfte eben darin liegen, dass ich nicht durch langen Umgang mit den hier in Frage stehenden Bildern allzu vertraut geworden bin.

So kann ich nicht der Ansicht beistimmen, dass sich in der Sammlung neben dem Lucrezia-Bilde noch zwei weitere echte Schöpfungen Botticelli's vorfinden. Das Brustbild des segnenden Christus entspricht nicht dem hohen Geiste, dem feinen Auge und der sicheren Hand des Meisters. Schon die Photographie verräth die Leere dieses Bildes, das wir auf eine Schülerhand zurückzuführen uns veranlasst sehen. Ueber das zweite Werk, die im Profil gehaltene Todtenmaske des Guiliano di Medici, ist schon öfters die Frage aufgeworfen worden, ob dieses oder die in Berlin befindliche Doublette das Original sei. Das Berliner Bild ist mir nicht genügend klar vor Augen, als dass ich hier ein Urtheil über dasselbe fällen könnte. Was das Bergamasker Exemplar betrifft, so bleibt es, vom Gegenstand ganz abgesehen, immerhin eine gar zu todte Darstellung. Die grossen Meister des XV. Jahrhunderts konnten vielleicht in ihrer naiven Weise selbst todte Gegenstände nicht anders malen, als indem sie ihnen einen Schein des Lebens verleihen. Betrachte man z. B. die modernden Schädel und die herumliegenden Gebeine auf Carpaccio's San Giorgio-Bilde in Venedig, wie diese ebenso lebendig aussehen als der Heilige oder der Drache. Bei Botticelli braucht man nur des Calumnia-Bildes zu gedenken, wo die in den Nischen sich befindenden steinernen Statuen die lebhafteste Erregung zeigen, als würden sie an dem Vorgang theilnehmen. In dem Morelli'schen Giuliano-Kopfe ist die Zeichnung ausdruckslos, sogar abstossend, nicht weil der Künstler das Bild nach der Todtenmaske malte, sondern weil er hier seine künstlerische Absicht verfehlt hat. Auch in den Farben sieht man das Trockene der Arbeit. So bemerke man z. B., wie das Haar und die Pelzverbrämung des Rockes mit ganz gleichen mechanischen Pinselstrichen ausgeführt sind. Wenn auch das Bild stark gelitten hat, so kann es dennoch, nach den noch vorhandenen Bestandtheilen zu urtheilen, nicht für einen eigenhändigen Botticelli gelten.

Ueber ein drittes in dieser Sammlung hochangeschriebenes Bild fühle ich mich veranlasst, die von mir lange gehegten Zweifel hier zum Ausdruck zu bringen. Es betrifft das Portrait von Lionello d'Este, welches für ein Werk des Pisanello gilt. Mir scheint dieses Bild doch durch eine schwächere Hand entstanden zu sein. Es haben ja auch sonst andere Maler oder Medailleure sich mit der bildnerischen Darstellung des Lionello befasst. Untersuchen wir das hiesige Täfelchen genauer, so müssen wir sagen, dass zeichnerisch sowie malerisch die Ausführung eine schwankende und

mangelhafte sei. Das Profil sowie der ganze Umriss des Kopfes ist unsicher, wodurch Haltung und Ausdruck erheblich beeinträchtigt werden. Das Haar ist unschön, die Formendetails sind zögernd und unbestimmt angegeben. Beobachte man an der Kleidung, wie das Stoffliche, die Knöpfe u. s. w. ungenügend gekennzeichnet sind, und wie der Maler hierzu eine kleinliche tüpfelnde Technik anwendet. Da ist das Pariser Bild der Gattin Leonello's doch eine ganz andere Schöpfung!

* * *

Die Sammlung Lochis nimmt einen besonderen Flügel des Gebäudes ein. Sie ist in ihrem ganzen Bestande vor 50 Jahren der Stadt Bergamo durch ein Vermächtniss des Grafen Guglielmo Lochis zugefallen. Dieser überaus verständige Kunstliebhaber lebte zurückgezogen auf seinem Landschloss und widmete sich der Zusammenstellung dieser Sammlung, die an Mannichfaltigkeit und hohem Werth des Bestandes schwerlich durch irgend eine andere in diesem Jahrhundert auf Privatwegen zusammengebrachte Sammlung übertroffen wird. Sie veranschaulicht hauptsächlich nur die norditalienischen Malerschulen, diese aber freilich in einer erstaunlich reichen Weise, so dass von Venedig bis zum westlichen Piemont nur wenige der grossen Namen fehlen und eine Fülle der sonst weniger bekannten Meister hier vertreten erscheint, die dem Forscher ein ganz besonders anlockendes Material bietet. Demgemäss ist auch Dr. Frizzoni's Bericht gerade über diese Abtheilung ein ungemein belehrender. Im offiziellen Katalog führen die Bilder in sehr vielen Fällen ganz willkürliche Namen. So werden dem Giorgione nicht weniger als sieben Nummern, selbstverständlich ganz willkürlich, zugeschrieben. Dazu kommt noch, dass eine Anzahl von Bildern mit gefälschten Signaturen versehen ist. Auf diesem Gebiete hat Dr. Frizzoni überaus aufklärend gewirkt.

Dem ganz hervorragend schönen Madonnenbilde des Ambrogio Borgognone, dessen Abbildung als erste in dieser Abtheilung erscheint, lässt Frizzoni warme Anerkennung zukommen. Auch auf mich machte das Kunstwerk, als ich es kürzlich wieder besichtigte, einen ausserordentlichen Eindruck, und bestärkte mich in der Ueberzeugung, dass es nach seinen rein malerischen Qualitäten unter allen Bildern der Sammlung am höchsten zu schätzen wäre. Von der Grazie der Anordnung, der Innigkeit des Ausdrucks, der dem Pinsel innewohnenden Kraft und dem Schmelz des Tones bringt erklärlicherweise die Reproduction so gut wie nichts.

In verschiedensten Phasen ist der Bergamaske Cariani vertreten, und gerade hier giebt uns Frizzoni die Lösung manchen Räthsels. So bei der Besprechung des Bildes, das einen schlafenden Mann und eine ihm zur Seite lautenspielende Frau darstellt (letztere Figur als Bruchstück auf Seite 79). Dieses Werk hat Alle intriguirt, bis es Frizzoni gelungen ist, den Autor endgültig festzustellen. Aehnlich verhält es sich mit einem zweiten Werke, welches er als „*il piu giorgionesco*“ unter den hier den

grossen Venezianern zugeschriebenen Bildern charakterisirt. Es betrifft die Nummer 179 im zweiten Saal, darstellend die Episode aus der Orpheus-Legende, wie Euridice von der Schlange am Fusse gebissen wird.

Von dem angeblichen Portrait des Cesare Borgia wird im Buche eine gute Abbildung gegeben. Aber in der Frage nach dem Urheber dieses bedeutenden Gemäldes ist Frizzoni in seinen Aeusserungen zurückhaltend, indem er in ihm einen von Romanino beeinflussten Meister erkennt, der noch am ehesten Calisto da Lodi sein könnte. Ich dagegen möchte mit Bestimmtheit für die Ansicht Emil Jacobsen's eintreten, der in seinem Aufsatze über die Malerschule von Brescia (Jahrb. der Preuss. Kunstsammlg. 17. Bd. 1. Heft 96) als Autor dieses Bildes Giulio Campi di Cremona nennt und seine Ansicht mit einer trefflichen Charakteristik des Meisters begründet.

Giovanni Bellini ist bekanntlich in der Galerie durch ein sehr frühes und jedenfalls echtes Madonnenbild vertreten. Da dieses Bild bedauerlicherweise durch Uebermalungen empfindlich geschädigt worden ist, so hat Dr. Fr. den löblichen Entschluss gefasst, an dessen Stelle die Abbildung des in seinem Privatbesitz befindlichen, edlen und frisch erhaltenen Meisterwerks aus Bellini's Jugendzeit, gleichfalls einer Madonna mit dem Kinde, hier einzufügen, wofür ihm die Gemeinde der Kunstfreunde gewiss Anerkennung zollen wird.

Bei den zwei Portraits, welche zuerst Morelli für den Jacopo di Barbari revindizirte, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Dagegen kann ich nicht stillschweigend an jenem kleinen St. Sebastian — die ganze Figur an den Baumstamm gebunden; Hintergrund: Landschaft und Ansicht einer vlämischen Stadt — vorübergehen, den Morelli für ein Werk des Antonello da Messina erklärte, woraufhin das Bild allgemein dafür gehalten wurde. Mir scheint dagegen, dass das Bild derartig schwach ist, dass man es von der Liste der Werke des Antonello, dieses ehern festen Zeichners und Malers, streichen sollte. Der Körperbau ist durchaus locker, es fehlt der ganzen Form an innerm Gehalt und an Bestimmtheit des Umrisses. Man bemerke nur, wie formlos die Extremitäten wiedergegeben sind. Auch die Landschaft ist in gar unitalienischer Weise tüpfelnd ausgeführt; das Beste darin ist der stimmungsvolle braune Ton, in dem das Ganze gehalten ist. Dieses Bild veranlasst mich, auf ein anderes zu verweisen, welches halbversteckt hoch in einer Ecke des zweiten Saales hängt und, so viel ich weiss, in der Litteratur noch nicht erwähnt wurde. Es ist die Nummer 58, stellt eine Pietà dar und führt den Namen Lucas van Leyden. Der schon erstarrte Leichnam Christi ruht, vom Boden erhoben, mit den Schultern auf Maria's Knieen. Die Scene ist ernst empfunden, und die Ausführung verräth wenn auch keine zeichnerische, doch eine gewisse malerische Begabung. In dem Bilde liegt eine seltene Harmonie der Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Wenn man nun dieses Bild neben das eben besprochene, den St. Sebastian, stellt, wie ich es gethan habe, so kann man sich der Ansicht nicht verschliessen, dass beide Bilder derselben Hand ihre Entstehung verdanken könnten. Begründet

wird diese Ansicht nicht nur durch die eigenartig stimmungsvolle Anlage der beiden Bilder, sondern auch noch durch gewisse, leicht erkennbare Einzelheiten der Formen, wie z. B. des Fussristes, welcher in beiden besonders hoch gehalten ist. Mir scheint, wir haben es hier mit einem schwer zu nennenden, in Italien weilenden Vlamen zu thun. Im Sebastianbilde hat er sich für die Figur augenscheinlich von einem italienischen Original inspiriren lassen, behält aber für die Landschaft die unverkennbarsten vlämischen Architekturmotive. In der Pietà macht er es gerade umgekehrt, denn hier sind die Figuren streng nordisch gehalten, die Landschaft dagegen ganz im italienischen Geiste aufgefasst.

Da wir gerade von den vlämischen Malern sprechen, möchte ich auf ein anderes, wenig beobachtetes Bild kommen, das im Saale Lochis hängt unter Nr. 164 mit der Benennung Giorgione. Es ist dies das Portrait eines braunbärtigen Mannes in Vorderansicht, den Kopf mit strengem Blick leicht zur Seite gewendet. Seine rechte Hand zur Brust erhoben stützt sich mit dem Daumen in eine Schnur des Rockschlusses. Die Hautfarbe ist düster braun, die Hand mit ihren dicken Fingern ist derb in der Form. Ich glaube nun in der Lage zu sein, den Urheber dieses Bildes angeben zu können, doch ist das nicht mein Verdienst, sondern dasjenige Dr. Max J. Friedländer's, der auf meine Anfrage mich über ein mir räthselhaftes Bild in der Stuttgarter Galerie vor Kurzem aufklärte. Das Stuttgarter Bild Nr. 255, welches ganz unerklärlicher Weise den Namen des Altobello Mellone führt, stellt eine andere Persönlichkeit dar, jedoch in ganz gleicher Auffassung und Ausführung wie das Bergamasker. Die Landschaften auf beiden Bildern sind verschieden, doch ganz ähnlich im grau-bläulichen Tone und mit tüpfelnder Technik gemalt. Die Figuren dagegen sind in breiter Weise mit kraftvollem Pinsel ausgeführt. Für das Stuttgarter Bild hat Friedländer mir den Namen von Jan Scorel vorgeschlagen, und da mich diese Angabe durchaus überzeugt und die Uebereinstimmung der beiden Bilder ausser Zweifel steht, so besässen wir hier noch einen Scorel. Leider ist bis jetzt noch keine Photographie gemacht worden.

In dem Bestreben, diesen Bericht nicht übermässig auszudehnen, muss ich verzichten, auf die weiteren gehaltvollen Ausführungen Frizzoni's näher einzugehen. Immer dürfte man aus dem Gesagten erkennen, welche Fülle interessanten Materials in der Arbeit enthalten ist.

Charles Loeser.

Versteigerungen.

Versteigerung von Glasgemälden aus der Sammlung des Grafen Douglas (25. November 1897), durch I. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zu Köln.

Die Versteigerung der gräflich Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde am 25. November 1897 war nicht nur in kunsthändlerischer, sondern auch in kunstgeschichtlicher und künstlerischer Hinsicht ein Ereigniss von ganz ungewöhnlicher Bedeutung. Die Schätze dieser Sammlung, in weiteren Kreisen so gut wie unbekannt und nun plötzlich auf den Markt nach Köln geworfen, erregten mit Recht grosses Aufsehen. Waren es doch zwei der berühmtesten altdeutschen Malernamen, die man an die Scheiben knüpfte, die des Holbein und des Hans Baldung Grien. Erschien die letztere Attribution von schlagender Evidenz, so konnte man es von der ersten nicht ebenso skrupellos behaupten. Allerdings scheint der Entwurf zu der grossen Kreuzigungsgruppe (No. 1—3 des Katalogs) auf Holbein's Hand zurückzugehen, denn der ganze Habitus der einzelnen Figuren, ihre Bewegung, der Typus der Köpfe, die Zeichnung der Hände und Füsse weisen durchaus den Charakter Holbein'scher Eigenart auf, aber ob und wann er gerade diese Composition eigens für dieses vorliegende Fenster-Triptychon entworfen habe, erscheint recht fraglich. Kann sie doch auch ein getreuer Anempfinder oder geschickter Plagiator aus einzelnen Holbeinschen Typen zusammengestellt haben. Eine gewisse Befangenheit, Kleinheit und übertriebene Schärfe im Einzelnen wie in der ganzen Gruppirung ist jedenfalls nicht zu verkennen, und wenn je die Composition auf Holbein direct zurückgeführt werden kann, so fällt sie sicher in seine Frühzeit. Uebrigens mag das oben Gerügte zum Theil auf Conto des Glasmalers zu setzen sein, der es vor Allem nicht verstand, einen grossen Wurf, wie ihn die Technik der Glasmalerei verlangt, in das Ganze hineinzubringen. Immerhin ist es eine interessante und kostbare Gruppe, deren sich das Baseler Museum, das sie erwarb, nicht zu schämen braucht, zumal sie über 30000 M. gekostet hat. In ihrer Art ebenso theuer und mindestens ebenso zweifelhaft, aber gleichfalls mit vielen Schönheiten begabt war eine zweite dreitheilige Gruppe mit Maria und dem Jesuskinde in der Mitte, Johannes d. T. und der hl. Martha zu den Seiten. Es könnte

der junge Holbein unter Einfluss des benachbarten älteren Meisters Baldung darin stecken. Denn in der That ist der Täufer (heraldisch rechter Flügel) eine stark Baldungisch angehauchte Figur, wogegen sonst feine Holbeinsche Empfindung, doch noch in der Knospe, in dem eigenartigen Werk ersichtlich ist. Sonst war unter den dem Holbein zugeschriebenen Scheiben vielleicht noch die interessanteste und räthselhafteste die verhältnissmässig kleine Madonna in der Mandorla auf der Mondsichel stehend, darüber der Erzengel Gabriel mit Hunden das Einhorn jagend, das sich in den Schooss der Jungfrau geflüchtet hat. Das phantastisch Bewegte, nervös Erregte, aber Packende dieser letzteren, höchst fein durchgeführten kleinen Scene deutet auf unmittelbaren Einfluss des Matthäus Grünewald, und spräche in ihrer Art nicht gegen die Hand des jungen Holbein, der doch gewiss auch diesen grossen Meister vom Oberrhein kannte. Ebenso wenig spricht das zarte, noch jugendlich befangene Madönnchen gegen Holbein'sche Art um 1515. Leider haben sich die öffentlichen Sammlungen das interessante kleine Fenster entgehen lassen und wird es nun wohl aus dem Besitz des Kölner Kunsthändlers, der es um 7000 M. nicht zu theuer erstand, in Privatbesitz wandern. Es war unverständlich, dass auf der Auction München nicht vertreten war, die Hauptstadt Bayern's, wo doch nach der heutigen politischen Geographie Holbein zu Hause ist. Dagegen hat sich zu allgemeiner Genugthuung das Germanische Museum zwei oder drei der Baldung'schen Fenster nicht entgehen lassen. Sie sind bedeutend, aber bedeutender noch, grösser in der Auffassung, schöner in Farbe und edler in Zeichnung sind die drei oder vier Fenster Baldung's, die Geheimrath Bode, fein im Gefühl und sicher im Zugreifen, wie er ist, für sein künftiges Renaissance-Museum erwarb, der grossartige hl. Georg, die edle hl. Barbara, weniger imponirend als jener, aber um so gewählter und eigenartiger in den gebrochenen Farben, der hl. Ludwig und die hl. Helena. Berlin hat mit diesen trefflichen Ankäufen den Vogel auf der Auction abgeschossen, denn es umging mit richtigem Tact die wenn auch im Einzelnen feinen, doch immerhin zweifelhaften Holbein'schen Scheiben und eignete sich in seinen sicheren und besten Arbeiten Baldung an, der sich hier als der geborene Meister der Glasmalerei zeigt. Ja, mehrere seiner Fenster, zumal die für Berlin erworbenen, sind in der Ausführung des Einzelnen von so hoher Sicherheit und Schönheit der Zeichnung, dass man mit Nothwendigkeit zur Annahme gelangt, seine eigene Hand sei daran betheiligt. Die anderen Werke Baldung's gingen mit Recht meist nach Baden zurück, wo in Freiburg im Münster, hoch oben in den Seitenfenstern des Chors, sich ganz ähnliche Glasgemälde von ihm befinden. Einzelne der Scheiben kamen auch noch nach Basel. Das übrige Ausland hat sich zum Glück an der Auction nicht betheiligt. *Eisenmann.*

Die Geschichte der auf dem Schlosse Langenstein gefundenen Glasfenster ist keineswegs so durchsichtig, wie es nach den Darlegungen Prof. Mone's in dem sorgsam redigierten Auctionskataloge erscheint. Vielfach

werden Vermuthungen wie gesicherte Thatsachen vorgetragen. Und der lebhafte Wunsch, den Antheil des jüngeren Holbein nachzuweisen und recht gross erscheinen zu lassen, war der Vater einiger hier niedergelegter Angaben.

Ich nenne die Stücke in der Reihenfolge des Kataloges, die bei der Versteigerung nicht innegehalten wurde.

No. 1, 2, 3. Drei gleich grosse, zusammengehörige Scheiben. In der Mitte Christus am Kreuze. Rechts und links je ein Schächer. Die Gruppen der Trauernden, der Kriegsleute und der würfelnden Soldaten sind über die drei Scheiben vertheilt. Als Seitenstücke gehörten zu diesem dreitheiligen Fenster

No. 4 und 5, Christus als Schmerzensmann und die trauernde Maria. Dem Stil der Zeichnung wie der Ausführung nach sind die fünf Scheiben von einer Hand. Aus historischen Bemerkungen Mone's, die nicht in allen Einzelheiten zuverlässig erscheinen, geht immerhin mit einiger Sicherheit hervor, dass die Fenster ursprünglich in Constanz aufgestellt waren. Die Durchführung der Glasmalerei ist von grosser Schärfe, die farbige Wirkung erscheint bei dem Vorwiegen der blauen Farbe nicht besonders gluthvoll und stark, auch ist die Anordnung und Zeichnung nicht in der Vollkommenheit den Stilbedingungen der Glasmalerei angepasst, wie in den von Baldung Grien entworfenen Fenstern. Die Frage, ob der jüngere Holbein den Entwurf zu diesen Scheiben geliefert habe, scheint schwer zu beantworten. Von den in grosser Zahl vorhandenen Entwürfen zu Glasgemälden, die wir von der Hand des Meisters besitzen, lässt sich der Uebergang zu diesen ausgeführten Malereien nur mühsam finden. Zum wenigsten muss angenommen werden, dass der ausführende Glasmaler den Holbein'schen Entwurf sehr stark verändert und eine kleinliche, mechanische und harte Stilisirung namentlich in das Barthaar, in die Wolken, in den Grasboden und in einige Partieen der Gewandung hineingebracht habe. Unter dieser Voraussetzung halte ich es für möglich, dass die Visierung von dem jüngeren Holbein herrühre und im Hinblicke auf grosse Eigenschaften der Composition halte ich es für wahrscheinlich. — Das Historische Baseler Museum glaubte mit Recht, dieses immerhin einzige Denkmal sich nicht entgehen lassen zu dürfen und erwarb die fünf Scheiben (No. 1, 2, 3 für 29800 M., No. 4 für 5100 M., No. 5 für 4600 M.).

No. 6. Der hl. Wolfgang. Diese schöne, besonders sorgfältig in dem individuellen Kopf des Heiligen und der reichen Landschaft durchgeführte Scheibe war dem jüngeren Holbein ohne Recht zugeschrieben. Ich wage keine Vermuthung, wer der Schöpfer der Visierung sein könnte. Die Erhaltung ist bis auf den im XVIII. Jahrhundert eingesetzten Himmel und wenige kleinere Flickstücke sehr gut. In der coloristischen Wirkung übertrifft das Stück die zuerst genannten, Holbein mit grösserem Rechte zugeschriebenen Scheiben. Das Historische Museum in Basel erwarb auch dieses Fenster, das von dem Baseler Morand von Brunn gestiftet ist. (7900 M.)

No. 7 und 8. Madonna mit dem Kinde. Der hl. Christophorus. Die als Gegenstücke angesehenen mittelgrossen Scheiben, die ohne zureichenden Grund zu Holbein in Beziehung gesetzt waren, unterschieden sich an Wirkung und Reiz beträchtlich von einander. Die feinere und bis auf einige störende Nothbleie gut erhaltene Madonna wurde von dem Kölner Kunsthändler Bourgeois um 7050 M. (für den Freiherrn von Heyl in Worms) erworben; die andere, etwas plumpe Scheibe, in der der Kinderkörper am besten gezeichnet war, kam in das Historische Museum zu Basel. (6500 M.)

No. 9, 10, 11. Johannes der Täufer. Maria mit dem Kinde. Die hl. Margarethe. Das dreitheilige, von Dr. Johannes Widmann 1528 anscheinend für St. Blasien gestiftete Fenster wurde als Ganzes für das Kölner Kunstgewerbe-Museum angekauft (19800 M.). Es wird dem neuen Hause, das der an niederrheinischen Glasmalereien übrigens sehr reichen Sammlung gebaut wird, ein herrlicher Schmuck werden. Der Bedeutung und der Pracht des Werkes thut es wenig Eintrag, dass die von Prof. Mone vorgeschlagene Zuweisung des Entwurfes an Holbein nicht anerkannt werden dürfte.

No. 12—25. Die ganze Folge von gleich grossen Scheiben mit je einer dreiviertel lebensgrossen heiligen Gestalt ging unzweifelhaft auf Hans Baldung Grien zurück, einen Meister, dessen Art ganz besonders zur Visierung und etwa auch zur Ausführung monumentaler Glasmalereien geeignet war und der in den herrlichen Fenstern des Freiburger Münsters und in einigen Stücken dieser Folge — von den Holzschnitten abgesehen — sein Bestes überhaupt gegeben hat. An Erhaltung und Ausführung sind die einzelnen Stücke dieser Folge keineswegs gleichwerthig. Demgemäss variierten die Preise sehr stark. Abgesehen davon, dass die genaue Durchmodellierung durch Abputzen aus mehreren Stücken zum Theil verschwunden zu sein scheint, sodass die Umrisse grob hervortreten, während andere Stücke die durchgeführte Modellierung namentlich in den Fleischpartien vollkommen erhalten zeigen, scheint von vornherein ein Qualitätsunterschied zwischen der einen und der anderen Gruppe in der grossen Folge vorhanden gewesen zu sein, sei es, dass Glasmaler von ungleicher Tüchtigkeit nach Baldung's Entwürfen die Scheiben ausgeführt haben, sei es, dass der eine Theil der Fenster die letzte feine Durcharbeitung auf dem Glase durch Tönung, Schraffierung und Auskratzen der Lichter sogar dem Zeichner selbst verdankte, welche Möglichkeit von einigen Beobachtern mit Entschiedenheit betont wurde, namentlich vor den Scheiben 21—25. Dass die Glasfenster ursprünglich eine Carthause schmückten, ist um so wahrscheinlicher, wie mehrere Carthäuser-Mönche unter den Heiligen sind. Dass es aber gerade die Baseler Carthause gewesen sei, wie Mone angiebt, scheint durchaus nicht gewiss; die Freiburger Carthause kommt ebensowohl als der ursprüngliche Ort der Glasmalereien in Betracht.

No. 12. Der hl. Bruno. Gut erhalten, scharf und meisterhaft durchgeführt. Wegen der eintönig weissen Ordenstracht freilich nicht von der

coloristischen Pracht, die einige andere, nicht besser ausgeführte Scheiben der Folge aufwiesen (4600 M.; Germanisches Museum, Nürnberg).

No. 13. Ecce homo. Besonders gut erhalten, energisch im Ausdruck und höchst wirkungsvoll gefärbt in dem tiefrothen Mantel. Nicht sehr glücklich in den engen Raum componirt. (6300 M.; Prof. Mark Rosenberg für die Badische Regierung.)

No. 14. Mater dolorosa. Von ergreifendem Ausdruck. Gegenstück zu dem Schmerzensmann (No. 13). (12000 M.; Prof. Mark Rosenberg für die Badische Regierung.)

No. 15. Der hl. Hugo, in weisser Ordenstracht. Von gleicher Qualität wie der entsprechende hl. Bruno (No. 12). (5100 M.; Germanisches Museum.)

No. 16. Die hl. Helena. Eine wuchtige, überaus gross aufgefasste Gestalt, in der Zeichnung, namentlich im Faltenwurf des Kopftuches ein wenig mehr maniriert als die meisten übrigen Stücke der Folge. In einigen Partien geflickt, doch ganz gewiss von Baldung entworfen. (6100 M.; Berliner Museen, wahrscheinlich für das geplante Kaiser Friedrich-Museum.)

No. 17. Der hl. Gebhard. Mit prächtigem grossen Wappen. Nah verwandt den beiden heiligen Carthäusern. (8000 M.; Historisches Museum, Basel.)

No. 18. Die hl. Ursula. Der feineren Modellierung wohl durch Abreibung beraubt, gehört diese Scheibe auch von Haus aus zu den schwächeren Arbeiten der Folge und steht in der breiten und etwas weichlichen Formenbehandlung der übrigens weit schöneren hl. Helena nahe. (3000 M.; Lempertz.)

No. 19. Der Apostel Jacobus d. Ae. Diese im Entwurf die Auffassung Baldung Grien's ganz besonders deutlich verrathende knorrige Gestalt gehört der Durchführung nach zu der schwächeren Gruppe. (3800 M.; Berliner Museen.)

No. 20. Der hl. Hieronymus. Verwandt mit den drei zuletzt genannten Scheiben, mit besonders grob hervortretenden Conturen. (5550 M.; Stadt Freiburg.)

No. 21. Die hl. Elisabeth. Die Scheibe hat dadurch stark gelitten, dass der links zu Füssen der Heiligen kauernde Bettler entfernt und an seine Stelle grobe Flickstücke eingesetzt worden sind. Auch ist der Kopf von einem Nothblei schlimm durchschnitten. Sonst gehört die Gestalt zu den schönsten der ganzen Folge. (7100 M.; zurückgezogen.)

No. 22. Der hl. Ludwig. Die Züge erinnern an den jugendlichen Kaiser Max. Besonders gut erhalten und besonders charakteristisch für den Zeichner. (8000 M.; Berliner Museen.)

No. 23. Die hl. Barbara. In der sorgsamen Durchmodellierung und der haarscharfen Zeichnung aller Einzelheiten die vorzüglichste aller Baldung-Scheiben, höchst energisch im Ausdruck. Besonders reizvoll ist das Stückchen Landschaft. (6000 M.; Berliner Museen.)

No. 24. Der hl. Johannes d. T. Eine charaktervolle Gestalt, vortreff-

lich erhalten und sorgsam ausgeführt. Namentlich die Hände und das Haar so ganz und gar in der Strichführung Baldung's, dass der Beobachter hier wie bei den Scheiben 21—25 dazu gedrängt wird, anzunehmen, dass Baldung selbst auf dem Glase die Zeichnung durchgeführt habe. (8400 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe.)

No. 25. Der hl. Georg. Von eben den vortrefflichen Eigenschaften wie die zuletzt genannten Scheiben siegte die herrliche Gestalt in ihrer heldenhaften Monumentalität ohne Mühe über alle anderen Glieder der Folge und erzielte den bei Weitem höchsten Preis. (14400 M.; Berliner Museen.)

Die folgenden Wappenscheiben boten kein besonderes Interesse und hätten der Qualität und der Erhaltung nach an anderer Stelle, nämlich fern von der vornehmen Gesellschaft der Baldung- und Holbein-Scheiben, wohl kaum die Preise erzielt, die hier gezahlt wurden.

No. 26. Solothurner Stiftsscheibe von Thomann, Hafner (bezeichnet und datiert von 1581). (3750 M.; Solothurner Museum.)

No. 27. Rechteckige Prälatenscheibe von 1579. (1550 M.; Prof. Mone.)

No. 28. Rechteckige Scheibe von 1579. (1960 M.; Luzern, Privatbesitz.)

No. 29. Rechteckige Scheibe von 1627. (1350 M.; zurückgezogen.)

No. 30. Rechteckige Scheibe von 1611. (1500 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe.)

No. 31. Rechteckige Scheibe von 1616. (1450 M.; derselbe.)

No. 32. Rechteckige Scheibe von 1611. (1400 M.; Pallenberg, Köln.)

No. 33. Rechteckige Scheibe, aus den Theilen mehrerer Scheiben zusammengesetzt. (450 M.; zurückgezogen.)

No. 34. Rechteckige Scheibe von 1627. (950 M., Pallenberg, Köln.)

No. 35. Rechteckige Scheibe von 1579. (1810 M.; Wien, Privatbesitz.)

No. 36—40. Fünf gleich grosse runde Scheiben mit demselben Wappen — dem des Abtes Stephan Jung von Salem — datiert von 1698 und 1699, ausgeführt von einem Constanzer Meister, der sich auf der einen Scheibe I. G. Spengler bezeichnet hat. Recht tüchtige Arbeiten für die Zeit, die der Glasmalerei nicht günstig war.

No. 36. (630 M.; Pallenberg, Köln.)

No. 37. (550 M.; Prof. Rosenberg, Karlsruhe).

No. 38. (600 M.; derselbe.)

No. 39. (520 M.; zurückgezogen.)

No. 40. (Kam nicht zur Versteigerung.)

No. 41—52. Eine Folge rechteckiger, gleich grosser Wappenscheiben, von Geistlichen und Domherren des Mittelrheins, vornehmlich Speyerer Herren, sämmtlich von 1709 datiert. Die der Qualität und Erhaltung nach durchaus gleichwerthigen Stücke rühren von dem in Speyer thätigen Glasmaler Ulrich Daniel Metzger her und sind sehr sauber und sorgsam, fast nur grau in grau, durchgeführt, ohne den decorativen Effect der älteren Scheiben auch nur anzustreben. Diese nüchternen Spät-

linge der Glasmalerei erregten das localhistorische Interesse. Zwei Speyerische Institute bemühten sich um den Besitz dieser Stücke.

No. 41. Wappen des Speyerer Bischofs Heinrich Hartard von Rollingen. (600 M.; Pfälzisches Museum, Speyer.)

No. 42. Wappen des Johann Ferdinand Friedrich von Rollingen. (300 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 43. Wappen des Hermann Lothar von Auwach. (300 M.; derselbe.)

No. 44. Wappen des Freiherrn Lothar Friedrich Mohr von Waldt. (430 M.; Privatbesitz, Frankfurt a. M.)

No. 45. Wappen des Freiherrn Friedrich Wilhelm von Dalberg. (580 M.; zurückgezogen.)

No. 46. Wappen des Johann Bernhard von Droste in Senden. (280 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 47. Wappen des Johann Anton von Feltz. (260 M.; derselbe.)

No. 48. Wappen des Johann Heidenreich von Giesenberg. (600 M.; Pfälzisches Museum, Speyer.)

No. 49. Wappen des Ernst Friedrich von Sturmfeder. (300 M.; Historischer Verein, Speyer.)

No. 50. Wappen des Johann Adolf Wilhelm Wirich von Gymnich. (510 M.; Graf Mirbach.)

No. 51. Wappen des Freiherrn Karl von Ingelheim. (570 M.; zurückgezogen.)

No. 52. Wappen des Casimir Wilhelm Hauen. (510 M.; Pallenberg, Köln.)

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Palazzo del Comune (degli Anziani) zu Ancona. Zur Baugeschichte desselben veröffentlicht A. Alippi im letzten Jahrgang der Nuova Rivista Misena (1896 pag 35 ff. La fabrica del palazzo degli Anziani in Ancona) interessante urkundliche Beiträge. Danach scheint man nicht eher als 1493 an die Umgestaltung des früheren gothischen Palazzo pubblico zu dem zum Theil heute noch bestehenden Renaissancebau gegangen zu sein, — wenigstens rühren die frühesten vorhandenen urkundlichen Daten über eine solche erst aus diesem Jahre. Dieselben nennen wohl Francesco di Giorgio Martini aus Siena nicht als den geistigen Schöpfer des Werkes, sondern machen uns blos mit dessen Executanten bekannt; trotzdem wird daran, dass er die Entwürfe geliefert habe, nicht zu zweifeln sein. Denn einmal verräth sich die Abhängigkeit unseres Baues von dem nach sicherem Zeugniss durch Francesco entworfenen Palazzo comunale zu Jesi (beg. 1487) in der fast identischen Wiederholung mancher Motive von letzterem Baue (Anordnung der grossen durch Steinkreuze getheilten Fenster, oberer Abschluss durch einen Rundbogenfries, ähnliche Portale); dann aber kann die Angabe des gleichzeitigen Chronisten Barnabei, der Anconitaner Rathspalast sei „col disegno avuto da un ingegnere del duca d'Urbino“ ausgeführt worden (Ciavarini, Collezione di documenti ecc. delle Marche, Ancona 1870 vol. I pag. 173) wohl nur auf Martini bezogen werden, von dem es feststeht, dass er — wie schon früher wiederholt — so auch in den Jahren 1490 und 1492 in Diensten des Herzogs von Urbino gestanden habe (Vasari III, 85). — Die Ausführung seiner Pläne nun übernimmt mit Vertrag vom 28. April 1493 Maestro Michele di Giovanni da Milano im Verein mit seinem Sohne Luigi. Es ist dies derselbe Scarpellino, dem zusammen mit einem Giovanni Veneziano wenige Monate später (23. August 1493) die Vollendung des Portals an S. Agostino in Ancona übertragen wird, das Giorgio di Sebenico bei seinem Weggang im Jahre 1471 halbfertig zurückgelassen hatte (Archivio storico dell' Arte VII, 442); derselbe auch, der mit seinem Sohne Luigi 1497 über dem Hauptportal des Palazzo comunale zu Jesi das Wappen der Stadt — einen steigenden Löwen — in reich sculpirter Umrahmung herstellt, und bis 1500 eine Reihe anderer Arbeiten am gleichen Bau ausführt (Gurtgesimse der beiden

Stockwerke, oberes Hauptgesims mit Rundbogenfries, Wappen an den vier Ecken des Palastes, Tabernakel mit dem päpstlichen Wappen im zweiten Geschoss, fünf der grossen Fenster im ersten Stockwerke; s. Ant. Gianandrea, Il Palazzo del Comune di Jesi, Jesi 1887 pag 25 ff. und 43 ff.). Der oben angeführte Vertrag nun betrifft zunächst die Herstellung der noch bestehenden dreibogen Pfeilerloggia an einer Seite des Hofes, vor dem Eingang zur Palasttreppe, sowie dann auch der darauf ruhenden Wand des Gebäudes. Noch am 31. October 1494 erhalten die Werkmeister auf die letztere Arbeit eine Vorausbezahlung von 34 Ducaten 68 Bolognini. Sodann wird am 17. December 1493 dem Pietro di Stefano veneziano und Pasqualino di Giovanni da Ancona die Ausführung jener Fenster am Bau, das Stück zu 17 Ducaten, übertragen, die von Maestro Gianetto und Matteo di Antongiacomo trotz Uebernahme der Arbeit nicht geliefert worden waren. Und zugleich wird unter dem gleichen Datum dem Letztgenannten das obere Portal des Palastes zur Herstellung übertragen und ihm am 21. April des folgenden Jahres die Frist zur Vollendung desselben bis Ende Mai verlängert. Als Meister des in Rede stehenden Portals hatte übrigens schon Barnabei in seiner Chronik unsern Matteo namhaft gemacht und zugleich betreffs des untern Portals hinzugefügt, dieses sei schon 1470 von einem Maestro Pietro und dessen Stiefsohn Matteo (ebendemselben, der 23 Jahre später das obere Portal lieferte) gearbeitet worden, noch ehe die Restaurationsbauten am Pal. comunale begonnen hatten. Somit hatte mit keinem der beiden Portale Francesco di Giorgio etwas zu schaffen: das erstere war entstanden, bevor er 1477 zum ersten Mal in die Marken kam (in den Dienst Federigo d'Urbino's), das letztere aber war nach dem Muster desselben, nur reicher, von einem Meister 23 Jahre später gearbeitet worden, der schon am ersten mitbetheiligt gewesen war. — Auch aus den beiden folgenden Jahren 1495 und 1496 finden sich noch Zahlungsvermerke über Arbeiten, die von verschiedenen Meistern für den Palazzo comunale geleistet worden waren, den geringen Summen nach zu urtheilen aber von keiner grossen Bedeutung gewesen sein konnten. — Bemerkenswerther ist ein Vermerk aus dem ersten Baujahre, vom 14. Februar 1493, wonach Melozzo da Forlì für die Bemalung und Vergoldung der Decke eines neu hergestellten Saales, sowie für andre Malereien darin (per parte de sua manifattura de inorare et pingire li travicelli et altre penture in la caminata nova del palazzo), 43 Ducaten 58 Bolognini empfängt, und ein zweiter, vom ersten März desselben Jahres, womit ihm die Vergoldung der Deckenrosetten des gleichen Saales übertragen wird (le rose de li quadri del solaro de la caminata nova le quali ha da indorare M. Melozo pitore). Wir haben hier wahrscheinlich die letzte Arbeit des im folgenden Jahre verstorbenen Meisters vor uns. Ob sich davon etwas über den später eingezogenen modernen Decken des Palastes erhalten habe, wie auch, ob etwa von den „altre penture“ etwas unter späterer Uebertünchung verborgen stecke, wäre zu untersuchen. Die Kostbarkeit des eventuellen Fundes lohnte wohl die Mühe des Suchens. *C. v. F.*

Berichtigung

zum Litteraturbericht XX, 4. S. 328.

In Dr. Steinmann's ausführlicher Inhaltsangabe der vortrefflichen Arbeit von Ehrle und Stevenson über das Appartamento Borgia wird hervorgehoben: „die Verfasser hüten sich, der Annahme (Schmarsow's) zuzustimmen, Perugino habe im Gemach der sieben freien Künste — vielleicht das Studio Alexander VI. — mit Pinturicchio zusammen gemalt". Der Berichterstatter hat offenbar nicht für nothwendig erachtet, die Angabe seiner Gewährsmänner nachzukontrolliren. Sonst könnte ihm nicht entgangen sein, dass den Verfassern ein Missverständniss meiner Auseinandersetzung begegnet ist, das ich bei Fremden gern entschuldigen mochte, bei der Uebernahme in die deutsche Fachzeitschrift aber doch nicht hingehen lassen darf, ohne Verwahrung dagegen einzulegen.

Stevenson schreibt a. a. O. S 71: „Da questi raffronti il medesimo critico (Schmarsow) è indotto a credere che veramente il Perugino nei primi mesi del pontificato di Alessandro VI abbia lavorato in questa sala sotto la direzione del Pinturicchio. Questa supposizione però contradice alla cronologia dei lavori del Perugino stabilita dallo Schmarsow istesso, secondo la quale costui alla fine dell' anno 1492 doveva trovarsi a Firenze." Es wird mir damit eine doppelte Gedankenlosigkeit beigemessen: erstens Widerspruch zur Chronologie Perugino's, die ich selber aufgestellt, und zweitens Widerspruch in dem Verhältniss dieses Meisters zu seinem einstigen Gehilfen Pinturicchio, wie ich es kurz zuvor noch unter dem Pontificat Innocenz VIII. dargestellt hatte. Die Behauptung, Perugino habe unter der Direction Pinturicchio's 1492 im Appartamento Borgia gearbeitet, ist aber thatsächlich nicht von mir aufgestellt worden. Das konnte höchstens mangelhafte Kenntniss der deutschen Sprache oder aber Unbekanntschaft mit den Principien stilkritischer Methode aus dem Abschnitt meines Pinturicchio in Rom (Stuttgart 1882, p. 50) herauslesen.

Dort steht Folgendes: „Inzwischen mochte er (Perugino) gern die Gelegenheit benutzen, für den reichen Borja zu malen, selbst wenn der Papst die Oberleitung des Ganzen dem bevorzugten Pinturicchio übertragen hatte, und dem Günstling seines Gegners Rovere nicht directe Aufträge zu geben geneigt war," — d. h. was den Charakter des gewinnsüchtigen

Perugino betrifft, so wäre gegen diese Möglichkeit eines Anschlusses an den Entrepreneur Pinturicchio kaum ein Bedenken.

„So wenigstens müssen wir schliessen, so lange wir keinen solchen täuschend ähnlichen Schüler kennen,“ d. h. die Uebereinstimmung mit Perugino ist so stark, dass es darauf ankommt, diesen Antheil als einen dem Pinturicchio fremden, durchaus peruginesken erst einmal bestimmt auszuscheiden.

Aber „die Chronologie dieser Jahre Perugino's kommt ohnehin ins Gedränge“. (Bei diesem Wortlaut des deutschen Originals kann also das Excerpt Ehrle's ganz richtig gewesen, bei der Uebersetzung ins Italienische jedoch der Selbsteinwand des Verfassers als Bedenken des Excerptors aufgefasst sein, d. h. ein harmloser Irrthum vorliegen).

Selbst angesichts eines solchen Widerspruchs mit dem Alibi, das wir selber nachgewiesen, „würden wir“ jedoch „immer noch vorziehen, im Gegensatz zu Pinturicchio den bekannten Namen selbst auszusprechen, als an seiner Statt etwa einen Schüler zu construiren, wie Vasari's Ingegno“. Das heisst doch nur, das Interesse methodischer Stilkritik fordert vorläufig klare Scheidung nach den Hauptmeistern, selbst wenn die historische Combination damit noch nicht auskommt.

„Nun aber“, heisst es weiter — und diese Fortsetzung des Gedankenganges ist beim Excerpiren der Stelle dem italienischen Referenten entschlüpft — „nun aber drängt sich noch ein Gemälde zur Vergleichung auf, jenes Rundbild mit der thronenden Madonna, zwei Engeln und zwei weiblichen Heiligen, das aus dem Haag in den Louvre gekommen“, (Kat. No. 426. Braun No. 67.) — und dieses von Crowe und Cavalcaselle schon mit der „Rhetorik“ im Appartamento Borgia verglichene, aber für ein Jugendwerk Perugino's angesprochene Temperabild ist vielmehr „als ein Atelierwerk zu erkennen, dessen Ausführung vorwiegend der Hand eines täuschenden Nachahmers, aber doch eines Schülers gehört, jedenfalls aber frühestens um 1500 anzusetzen ist“. Und somit „würden wir aufs Neue, wenn auch auf ganz anderem Wege, mit der Existenz jenes Schülers behelligt, der hier bis heute für Perugino selbst, in unseren Fresken des Trivium und Quadrivium für Pinturicchio angesehen werden konnte. Die Verwechslung mit dem letzteren haben wir aufgedeckt und hoffentlich beseitigt, die genaue Abrechnung mit seinem Lehrherrn muss weiteren Forschungen überlassen bleiben.“

Darnach ist doch die hypothetische Annahme einer Betheiligung Perugino's selbst im Jahre 1492 klar genug suspendirt und ein Schüler an seine Stelle gesetzt worden! Das ist auch im Excerpt über das folgende Fresco kurzweg gesagt: „Secondo il medesimo Schmarsow la lunetta della Musica sarebbe quasi tutta del Perugino o almeno di un suo scolaro.“

Bei dem Stand der kunsthistorischen Forschung im Jahre 1882 war das Hauptabsehen meiner Studie auf möglichst genaue stilkritische Unterscheidung zwischen Pinturicchio und Perugino einerseits, oder seinen Mitarbeitern verschiedenartigen Schulcharakters im Appartamento Borgia

andrerseits gerichtet. Nur so konnte die heillose Verwirrung wieder beseitigt werden, welche damals im Urtheil über diese Maler angerichtet worden war und noch heute selbst in unserm Cicerone weiter geschleppt wird. Wie viel schlagender wäre meine Beweisführung ausgefallen, wenn ich damals eine solche Publikation des Appartamento Borgia hätte durchsetzen können, wie sie heute in den Photographieen Anderson's vorliegt. Nun erst ist die Nachprüfung der Ergebnisse meines vielfach erschwerten Sehens von 1880—82 möglich; aber die Frage, ob Perugino oder Pinturicchio? ist nicht mehr so brennend wie damals, also die Zeit des Kampfes verpasst, — vielleicht ebendeshalb jedoch die Anerkennung des Richtigen nun leichter erreichbar. (Vgl. Göttinger gel. Anz. 1884. No. 19 p. 802.)

Leider begegnen bei der Lectüre deutscher Schriften unsern italienischen Fachgenossen noch häufiger solche Versehen; aber ich will mich weder über Domenico Gnoli (Archivio storico dell' Arte III) in Sachen Mino da Fiesole in Rom nebst Andrea Bregnò und Giovanni Dalmata (vgl. Melozzo da Forli 1886. s. 29 u. 165 ff.), noch über Alberto Chiappelli in Sachen des Guido da Como (Berliner Madonna vom Presbyter Martinus, vgl. S. Martin v. Lucca p. 82), noch vollends über den Franzosen Mr. Marcel Reymond und seine vermeintliche Unkenntniss des Deutschen beklagen. Deutsche Fachgenossen sollten aber möglichst dazu beitragen, solche Missverständnisse, Irrthümer, Vorurtheile oder gar Entstellungen des Sachverhalts zu beseitigen, da das gemeinsame Bestreben dadurch geschädigt und eine Verständigung über die Hauptsachen selber erschwert wird.

Schmarsow.

Erklärung.

Von meinem Buch „The florentine painters of the Renaissance“ ist eine Uebersetzung von Otto Dammann bei Georg Maske (Oppeln und Leipzig) erschienen, welche auf dem Titelblatt die Bemerkung trägt: „vom Verfasser selbst durchgesehen und ergänzt“. Ich bemerke demgegenüber, dass ich nur den Index, enthaltend das Verzeichniss der Werke der Florentiner Meister, durchgesehen und ergänzt habe, dass dies aber für den Text selbst nicht zutrifft. Dieser deutschen Ausgabe ist als Illustration die Pietà der Münchener Galerie, unter dem Namen des Botticelli, beigegeben. Ich halte dieses Bild durchaus nicht für ein Werk des Botticelli (was auch daraus hervorgeht, dass ich es in der Liste seiner Werke im Index nicht anführe), und erkläre, dass ich für diese willkürliche Zuthat des Verlegers oder des Uebersetzers nicht verantwortlich bin.

Bernhard Berenson.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

INHALT.

Seite

Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst. Von *Eduard Dobbert* . . . 1

Die Vorlage des Utrechtpsalters. Von *H. Graeven* . . . 28

Lucas van Leyden als Illustrator. Von *Franz Dülberg* . . . 36

Jacob Binck. Von *Hermann Ehrenberg* . . . 47

Die Familienbilder im Landgrafenzimmer der Wilhelmsburg zu Schmalkalden. Von *Carl Scherer* . . . 53

Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke. *W. Creizenach* . . 58

Litteraturbericht.

Edmund Renard, Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August von Koeln. *Clemen* . . . 60

L'Arte in Bergamo e L'Accademia Carrara. *Charles Loeser* . . . 62

Versteigerungen.

Versteigerung von Glasgemälden aus der Sammlung des Grafen Douglas. *Eisenmann, Friedländer* . . . 71

Mittheilungen über neue Forschungen.

Palazzo del Comune (degli Anziani) zu Ancona. *C. v. F.* . . . 78

Berichtigung. *Schmarsow* . . . 80

Erklärung. *Bernhard Berenson* . . . 82

Berlin, Druck von Albert Damcke.